



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e  
2013 Arte

**NÉLIA CRISTINA  
CORREIA  
GONÇALVES**

**A ACTUALIDADE DO MÉTODO PRÁTICO  
DE NICOLA VACCAJ**



**NÉLIA CRISTINA  
CORREIA  
GONÇALVES**

**A ACTUALIDADE DO MÉTODO  
PRÁTICO DE NICOLA VACCAJ**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho a todos os professores e amigos que me encorajaram a realizar esta investigação.

## **o júri**

presidente

**Professora Doutora Maria do Rosário Correia Pereira  
Pestana**  
professora auxiliar convidada da Universidade de Aveiro

**Professora Doutora Daniela da Costa Coimbra**  
professora adjunta da Escola Superior de Música e das Artes do  
Espectáculo - ESMAE

**Professor Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia**  
professor associado da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Agradeço à professora Joaquina Ly pelo incondicional apoio, carinho e revisão dos textos;

Agradeço ao professor Gunnar Forshufvud pela prontidão com que se disponibilizou para auxiliar este projecto;

Agradeço à Outi Parkkila, pela prontidão e amabilidade com que respondeu às minhas questões;

Agradeço à Cristina Guimarães, Elisabete Mira, João Pedro Rodrigues e Marina Midolo pelas traduções que amavelmente fizeram;

Agradeço aos professores que amavelmente aceitaram colaborar nas entrevistas, ao longo do processo de investigação;

Agradeço ao professor António Salgado pelo apoio para a realização desta investigação;

Agradeço ao meu orientador Jorge Salgado Correia pela orientação, apoio e constante disponibilidade ao longo da realização deste projecto;

Agradeço à minha família e amigos pelo apoio permanente, paciência e encorajamento para a elaboração deste projecto.

**palavras-chave**

Canto, Método Prático de Canto de Nicola Vaccaj, Nicola Vaccaj, *Bel Canto*, Escola Napolitana, Rossini.

**resumo**

O Método Prático de Canto de Nicola Vaccaj tem sido desde a sua primeira publicação um recurso a que muitos professores de canto têm feito uso, não só em Portugal, mas em todo o mundo. Tendo sido publicado a primeira vez em 1834, 179 anos depois, o método continua presente em muitos currículos das escolas de música em Portugal. Este trabalho visa assim analisar este método, através de um enquadramento histórico da época em que foi concebido e de uma análise das do seu conteúdo. Pretende-se posteriormente avaliar a validade do método no ensino do canto em Portugal actualmente, partindo do testemunho dos professores de canto do ensino oficial português.

**keywords**

Singing, Practical Method of Singing from Nicola Vaccaj, Nicola Vaccaj, *Bel Canto*, *Neapolitan School*, Rossini.

**abstract**

The practical method of singing from Vaccaj has, since its first edition, been a useful resource for singing teachers, not only in Portugal but also worldwide. Firstly published in 1834, it continues, 179 years later, to be part of the curriculum of many music schools in Portugal. This thesis intends to analyze the method itself, through an historical contextualization and an analysis of its contents. Afterwards, the aim is to evaluate the current singing method in Portugal, considering the testimony of portuguese official singing teachers.

## Índice

INTRODUÇÃO .....	1
I.CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA .....	4
1. Nicola Vaccaj: <i>Il maestro di Canto</i> .....	4
1.1. Período de formação .....	4
1.2. <i>Il maestro di canto</i> .....	10
1.3. <i>Il Metodo Pratico di Canto Italiano per Camera</i> .....	15
1.4. <i>Conservatorio di Milano</i> .....	19
1.5. <i>Conservatorio musicali a Roma</i> .....	21
2. Principais meios de influência da escrita e tratamento vocal .....	26
2.1. A Escola Napolitana .....	26
2.1.1. Breve resenha histórica .....	27
2.1.2. Aspectos estilísticos característicos das composições napolitanas .....	28
2.1.3. Influências de Metastasio na ópera napolitana .....	30
2.2. A escrita de Rossini .....	31
3. O ensino do canto no tempo de Vaccaj: a tradição do <i>Bel Canto</i> ...	34
3.1. O conceito de <i>Bel Canto</i> .....	35
3.2. Recursos didáticos para o ensino do canto .....	40
3.3. Aspectos relativos à técnica vocal .....	43
3.3.1. Fisiologia do aparelho vocal .....	43
3.3.2. A Respiração .....	45
3.3.3. Os Registos Vocais .....	46
3.3.4. Qualidade vocal vs timbre vocal .....	49



3.4. Aspectos relativos à expressão.....	51
3.4.1. Articulação de palavras, pronúncia e fraseado .....	52
3.4.2. Ornamentação .....	55
3.4.3. Dinâmica .....	63
3.4.4. Os estilos de canto .....	66
<b>II. CARACTERIZAÇÃO DO MÉTODO .....</b>	<b>70</b>
<b>1. Difusão do método .....</b>	<b>71</b>
1.1. As edições em papel.....	71
1.2. Recursos das páginas Web .....	78
<b>2. Objectivos do método .....</b>	<b>79</b>
<b>3. A poesia de Metastasio .....</b>	<b>86</b>
<b>4. A relação de Vaccaj com a técnica vocal praticada no seu tempo .</b>	<b>87</b>
<b>5. As temáticas abordadas no método .....</b>	<b>91</b>
5.1. Os tipos de canto e construção das arietas .....	92
5.2. Aprendizagem do solfejo .....	94
5.3. Fonética e articulação .....	96
5.4. <i>Legatto</i> .....	102
5.6. Agilidade .....	107
5.7. Ornamentação.....	108
5.8. Portamento.....	113
5.9. O valor técnico e expressivo das pausas .....	116
5.10. Expressividade e relação entre música e poesia .....	118
<b>III. INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA .....</b>	<b>123</b>
<b>1. Problemática .....</b>	<b>123</b>

<b>2. Objectivos do estudo .....</b>	<b>124</b>
<b>3. Metodologia.....</b>	<b>124</b>
<b>4. A utilização do Método de Vaccaj em Portugal.....</b>	<b>129</b>
4.1. Descrição do universo de estudo .....	129
4.2. Recurso ao método pelos professores.....	130
4.3. Contributo do método para o ensino do canto .....	135
4.3.1. A problemática da edição .....	135
4.3.2. Ordenação a seguir .....	137
4.3.3. Um método para amadores ou profissionais? .....	139
4.3.4. Adequação dos propósitos do método .....	141
4.3.5. Um método para evolução técnica vs expressiva.....	145
4.3.6. A posição do método no ensino actual .....	157
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>160</b>
<b>Referências .....</b>	<b>163</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>167</b>
<b>ANEXO A:</b> Guiões das entrevistas .....	168
I. Guião da Entrevista aos professores de Ensino Oficial Português .....	168
II. Guião da Entrevista a Gunnar Forshufvud:.....	171
III. Guião da entrevista a Outi Parkkila - <i>Sibelius Academy</i> .....	173
<b>ANEXO B:</b> Entrevistas em ficheiro áudio (formato mp3) aos docentes do ensino oficial português.....	174
<b>ANEXO C:</b> Entrevistas em texto aos docentes do ensino oficial português	175
<b>ANEXO D:</b> Entrevista à responsável pelo trabalho técnico, gravações e design da plataforma <i>online da Sibelius Academy</i> : Outi Parkkila .....	215

**ANEXO E:** Tradução e localização dos poemas..... 216

**ANEXO F:** Programas e Critérios de Avaliação de Canto e Técnica Vocal..226

## INTRODUÇÃO

Os séculos XVIII e XIX revelaram-se marcantes para o florescimento e desenvolvimento do virtuosismo vocal, no qual, segundo James Stark, se assiste ao surgimento de um repertório que privilegia o canto solo (Stark, 1999). Considerados por muitos *Era Dourada do Canto - Bel Canto*-, autores como Rodolfo Celletti, embora apontem o seu início para a época do Barroco musical, admitem que durante este período se assiste a uma forte valorização da escrita vocal (Celletti & Fuller, 1991). Richard Miller considera que nesta altura ocorre o desenvolvimento das técnicas de *sustenuto* e *coloratura*, apontando-as como ainda hoje, importantes para uma boa técnica do canto (Richard Miller, 1996). Por esta altura muitos *maestri di canti* ensinam a sua arte, iniciando a prática de registar o seu conhecimento em tratados, alguns deles chegando até nós como é o caso dos tratados de Pier Tosi – *Opinione de cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato* (1723) –, de Giambattista Mancini – *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) – e mais tarde de Manuel Garcia – *Traité complet sur l'art du chant* (1847).

Durante este período o ensino do canto, embora em grande medida ministrado sob uma base empírica, inicia a procura por uma compreensão sobre o funcionamento anatómico e fisiológico dos mecanismos inerentes ao aparelho vocal. O tratado de Manuel Garcia revela-se um marco histórico e fundamental para um rápido desenvolvimento de estratégias eficazes para o ensino do canto. Simultaneamente, além da escrita de tratados, emerge também um conjunto de compêndios escritos por diversos *maestri di canto*, visando fornecer exercícios e indicações para a aprendizagem do canto. Exemplo disso foram alguns dos vários métodos vocais que chegaram até nós e, que são ainda hoje, aplicados ao ensino, tais como Método Prático de Canto de Nicola Vaccaj, as diversas lições de canto de Giuseppe Concone, os exercícios vocais de Lütgen ou O Teórico e Prático Método Vocal de Mathilde Marchesi.

Actualmente o recurso a este tipo de ferramentas para o ensino do canto é ainda uma realidade. Uma boa parte dos docentes portugueses continua a preferir o recurso a estas metodologias, encontrando-se em diversos programas dos vários conservatórios de música, orientações para o uso de métodos como aqueles acima mencionados. Na verdade, de acordo com Richard Miller, muitos professores consideram este tipo de ferramentas, detentoras de um alto teor elucidativo e científico (Miller, 1996).

A primeira reflexão para este projecto educativo passou pela elaboração de uma análise comparativa destes e outros métodos, no sentido de avaliar a sua validade actual. Contudo, atendendo às características do projecto em causa, percebi que não seria prático fazê-lo, pois tornar-se-ia numa longa investigação. Por outro lado, pela minha curta experiência enquanto docente, fui ainda constatando, através de uma breve abordagem a colegas docentes e estudantes, previamente ao início desta investigação, que o Método de Canto de Vaccaj assume alguma primazia pelos docentes de canto, relativamente àqueles enunciados, ou mesmo outros. Deste modo tomei a decisão de averiguar as motivações que levam a esta preferência, com o intuito de contribuir, embora de forma redutora, para uma urgente e consciente reforma dos conteúdos dos programas de canto em Portugal.

Dos métodos acima enunciados e adoptados por diversos professores em Portugal, o Método Prático de Canto de Nicola Vaccaj, escrito em 1834, terá precedido todos os outros. Embora, tal como referido, não se pretenda com esta investigação qualquer comparação entre este e outros métodos, considero essencial abordar o contexto histórico que envolve o surgimento deste método. Dedico assim o primeiro capítulo deste trabalho – *Contextualização histórica* – à análise dos aspectos relativos à formação de Nicola Vaccaj como *maestro di canto*, que muitos aclamam como tendo sido um pedagogo exímio. Abordarei por isso o contexto musical que envolveu o crescimento de Nicola Vaccaj, enquanto músico e pedagogo, abordando os aspectos que se relacionaram com a sua formação a esse nível. Por outro lado procurarei ainda, averiguar, embora de

forma subtil, as principais questões ligadas à aprendizagem do canto no período contemporâneo de Vaccaj.

No segundo capítulo – *Caracterização do método* - apresentarei uma contextualização do Método de Vaccaj em detalhe, procurando analisar os elementos que o autor nele insere, bem como os propósitos para a sua elaboração. Nesta secção será ainda possível encontrar as principais temáticas para a aprendizagem vocal, que o autor privilegia ao longo do seu método.

Por fim pretendo no terceiro capítulo – *Investigação Empírica* - desenvolver a investigação empírica inerente a este trabalho. Através da elaboração de entrevistas semi-estruturadas aos professores de canto do ensino oficial. Procuro confrontar os seus testemunhos e, constatar a prática deste método no ensino do canto em Portugal. A partir desta análise tentarei colocar em evidência os aspectos que os docentes, adeptos do método, identificam para o desenvolvimento vocal.

# I. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

## 1. Nicola Vaccaj: *Il maestro di Canto*

### 1.1 Período de formação

Nicola Vaccaj nasce em Tolentino, uma pequena cidade no centro de Itália, na noite de 15 para 16 de Março de 1790. Sendo o mais novo de três irmãos, não se conhecem antecedentes musicais na sua família. Sabe-se pois que havia uma forte ligação à medicina não só pela parte de seu pai (Giuseppe Maria Vaccaj) mas também pelo seu avô paterno, segundo conta o próprio N. Vaccaj nos escritos que seu filho Giulio Vaccaj vem a publicar posteriormente à sua morte (Vaccaj, 1882, p. 2).

Devido à profissão do pai, a família é forçada poucos anos após o seu nascimento, a mudar-se para Pesaro, cidade onde Vaccaj virá posteriormente a iniciar os seus estudos musicais. Seu pai, preocupado em dar a melhor instrução aos seus filhos, condu-lo a receber instrução em áreas como a língua latina, retórica, filosofia e matemática. Dessa formação Vaccaj desenvolve um forte gosto pela poesia e tragédia: «Ganhei grande afecto pela poesia;»<sup>1</sup>, na qual a escrita de Metastasio toma um lugar de destaque: «A leitura das obras de Metastasio estimulou em mim o gosto pelo estilo dramático e por aquela tendência que têm os jovens de imitar (...)»<sup>2</sup> (Vaccaj, 1882, pp.4, 5). Mais tarde, o jovem Vaccaj virá a ser aconselhado pelo amigo de seu pai, *cavalliero* Gavardini, a ler as tragédias de Alfieri e, também a escrever nesse estilo. Assim, com apenas 14 anos de idade, fascinado e inspirado pela poesia com que tivera contacto, escreve e vê apresentadas no *teatro di Pesaro* as tragédias *Manlio Capitolino* e *Manlio Torquato*.

---

<sup>1</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: «*Presi molto affetto alla poesia;*»

<sup>2</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: «*La lettura delle opere del Metastasio mi invogliò dello stillo drammatico e per quella tendenza che hanno i giovanetti di imitare (...)*»

Relativamente à poesia de Metastasio, embora os seus libretos tenham servido a música de muitos compositores (por exemplo Handel, Scarlatti, J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Bellini, Donozetti, Rossini), Vaccaj nunca terá escrito nenhuma ópera com texto deste poeta. Os motivos poderão relacionar-se com o facto, de que na sua maioria, as obras que veio a compor, eram encomendas de teatros com libretos já predestinados. Contudo a admiração por Metastasio irá perdurar ao longo da sua vida, como posteriormente se poderá observar nos escritos que deixa a seu filho, servindo-se da sua poesia para compor as arietas que veio a integrar no seu método de canto.

O primeiro contacto com a música surge da necessidade, considerada pelo pai, de que a instrução básica dos seus filhos fosse a mais ampla possível. É assim encaminhado pelo *maestro*<sup>3</sup> *di capella* de Pesaro – Giacomo Scolart – a receber aulas de violino e cravo por um dos seus *discípulos di canto* «Fabbridetto comunemente Bastianino» (Vaccaj, 1882, p. 7). Refere o próprio Vaccaj, nos escritos deixados por si, que tal professor não era dotado de grande espírito pedagógico, valendo-lhe a sua facilidade musical para progredir nos estudos:

«(...) ótima pessoa, mas ignorante em todos os sentidos, especialmente de música. – Na sua primeira lição escreveu-me as notas das duas claves de violino e baixo para que as aprendesse, sem me dar uma explicação específica, e como as havia escrito com as figuras de semimínimas e com a corda ora acima ora abaixo, eu achava que tinha de saber de cor de que lado tinha de estar a tal corda, e até ao fim, coisa que eu achava difícilíssima; mas tendo-me explicado depois que apenas das linhas e dos espaços eu me devia ocupar, pareceu-me coisa bastante fácil de aprender.»<sup>4</sup> (Vaccaj, 1882, p. 7)

---

<sup>3</sup> Optei por não proceder à tradução de *maestro* e *maestri* na maior parte das ocorrências ao longo deste trabalho. A razão prende-se com a definição que lhe está intrínseca. Assim de acordo com a enciclopédia italiana online *Treccani.it* (<http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/maestro/>, acedido a 10/10/2013) entende-se por *maestro* o conhecedor profundo de uma determinada disciplina, dominada por si integralmente podendo ensinar a sua ciência de uma maneira profíqua. Originariamente *maestro* era aquele que trabalhava em diversas actividades artísticas e arquitectónicas, possuindo uma personalidade de relevo, que transmitia o seu conhecimento.

<sup>4</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *ottima persona, ma ignorante in ogni senso particolarmente di musica. - Nella sua prima lezione mi scrisse le note delle due chiavi di violino e basso perche le imparassi, senza darmi*



Contudo é deste primeiro contacto com Bastianino que emerge o gosto pela composição. Vaccaj observando uma sonatina feita pelo professor tenta realizar algo semelhante:

«Sem grandes estudos preliminares indispensáveis para preparar uma boa posição de mão, após uma escala de uma oitava pôs-me a tocar sonatinas que ele mesmo me escrevia à medida: eram coisas tão fáceis que dois meses depois me veio à ideia poder fazer igual.»<sup>5</sup> (Vaccaj, 1882, p. 8).

Em 1807 parte para Roma, para prosseguir estudos em Direito, respeitando assim a vontade de seu pai. Roma mostra-lhe contudo um diferente e fascinante panorama musical daquele que vivera em Pesaro, levando-o a questionar verdadeiramente o seu caminho no ramo das leis, segundo nos narra Giulio Vaccaj:

«(...) então, quando lhe foi dado a conhecer as obras de Nicolini, Farinelli, Cimarosa, Paisiello e muitos outros, escutar nas igrejas as sábias harmonias de Palestrina, de Pergolesi, de Zingarelli, a sua alma abriu-se ao gosto pela música, sentiu que aquela, mais do que as letras e a poesia, era a arte que respondia ao seu sentimento, o modo pelo qual o poderia exprimir»<sup>6</sup> (Vaccaj, 1882, pp. 17, 18)

Embora desejando arduamente dedicar-se plenamente ao estudo da música, os ideais tradicionais vinculados na sua família, impedem-no de o fazer num primeiro momento:

---

*una distinta spiegazoni, e siccome le aveva scritte colle figure di semiminime e colla corda ora sopra ora sotto, io ritenevo di dover tenere a memoria da qual parte doveva trovarsi detta corda, e fin dove arrivare, cosa che trovava difficilissima; ma spiegatomi poi che soltando delle righe e degli spazi dovessi occuparmi, mi sembrò cosa assai facile ad imparare.*

<sup>5</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Senza tanti studi preliminar indispensabili per preparare un buon portamento di mano, dopo una scala di un'ottava mi pose a suonare delle sonatine che egli stesso mi scriveva di mano a mano: erano cose tanto facili che dopo due mesi mi venne in idea di poter fare altrettanto.*

<sup>6</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *(...) allora che gli fu dato conoscere le opere di Nicolini, Farinelli, Cimarosa, Paisiello e cento altri, ascoltare nelle chiese ele sapiente armonie del Palestrina, del Pergolesi, dello Zingarelli, l'animo suo si aprì al gusto della musica, sentì che quella più che le lettere e la poesia era l'arte che rispondeva al suo sentimento, la maniera per cui averbbe potuto esprimerlo*

«(...) sentia também (e nisto tinha razão) que naquela arte se quem a cultiva não se eleva acima da mediocridade, permanece absolutamente vazio, e temia que o filho criasse ilusões sobre o sucesso: temia ainda que quisesse dedicar-se a esse estudo para exercer a profissão de cantor, não lhe agradava que percorresse essa via.»<sup>7</sup> (Vaccaj, 1882, p. 19).

Por isso, seguindo o conselho de seu pai, regressa a Roma afim de retomar os estudos em Direito pois, segundo o seu progenitor, aprenderia a gostar com estudo e dedicação. A Vaccaj não lhe resta outra opção, por forma a não contrariar a vontade da família, senão continuar os estudos em música sem lhes dar conhecimento. Prossegue a sua instrução em canto e contraponto na «scuola fondamentale della composizione del celebre contrappuntista Giuseppe Janacconi romano» (Vaccaj, 1882, p. 20) e, a 23 de Setembro de 1811 recebe *dall'Accademia de Santa Cecilia* o diploma de *maestro*. Mostrando intenções de prosseguir estudos em *composizione teatrale* no *Real Collegio di Musica* em Nápoles, sob a direcção de Paisiello, a família não tem agora alternativa senão ceder àquilo que parecia ser a vocação de Vaccaj:

«E o pai cedeu persuadido que aquela fosse verdadeiramente a vocação do filho, e cedeu também sem necessidade que lhe pedissem muito, tendo-se desvanecido qualquer temor que ele quisesse exercer a profissão de cantor. Tomando assim o seu partido, exortava-o a progredir corajosamente pela via que queria percorrer, e aprovando o projecto de permanecer em Nápoles para que pudesse completar a sua formação junto daqueles grandes mestres (...)»<sup>8</sup> (Vaccaj, 1882, p. 21).

---

<sup>7</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *sentiva inoltre (ed in questo aveva ragione) che in quell'arte se chi la coltiva non si solleva al di sopra della mediocrità, rimane assolutamente nulla, e temeva che il figlio si facesse illusione sulla riuscita: temeva ancora che volesse darsi a quello studio per esercitare la professione di cantante, nè garbavagli calcasse quella via.*

<sup>8</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Ed il padre cedè persuaso che quella veramente fosse la vocazione del figlio, e cedè anche senza farsi troppo pregare essendo svanito ogni timore che egli volesse darsi alla professione di cantante. Preso così il suo partito, lo exortava a progredire animoso per la via che voleva percorrere, ed approvando il progetto di ricarsi a Napoli perchè potesse compiere l'educazione sua formandos allo studio di quei grandi maestri (...)*

Com uma forte influência na produção musical italiana por esta altura, Paisiello compunha e ensinava ao estilo da *scuola napoletana*<sup>9</sup> da qual recebera formação. Director do *real Collegio de Musica*, onde Vaccaj pretendia ingressar, Paisiello rapidamente se apercebe dos atributos do seu futuro aluno e, por isso, oferece-se para orientar particularmente a sua instrução. Ao pai do jovem Vaccaj, Paisiello escreve dando-lhe conta da admiração que nutria pelo seu filho:

«Pode ter certeza do zelo que terei em proveito do seu filho don Nicola, tendo observado pelos estudos feitos em Roma que está bem preparado para um óptimo resultado da carreira empreendida. Não deixarei, naquilo que puder, de lhe dar as luzes que o meu fraco conhecimento poderá comunicar-lhe sem que tenha de me agradecer, tanto mais que os momentos que passo com ele são momentos muito agradáveis»<sup>10</sup> (Vaccaj, 1882, p. 25)

A estreita ligação que se desenvolve entre aluno e professor, levam Paisiello, posteriormente, a reconhecer publicamente as suas qualidades, partilhando com ele alguma da produção musical que lhe havia sido destinada. Giulio Vaccaj menciona por exemplo a cantata *Omaggio della gratitudine*, que Paisiello recebera como encomenda e, que no dia da sua estreia, referiu não ser uma composição da sua autoria, mas do seu aluno, devendo-lhe ser feitas as honras merecidas. (Vaccaj, 1882, p. 27). Esta oportunidade torna-se na alavanca que veio permitir a Vaccaj obter o reconhecimento das suas qualidades na composição, surgindo depois disso o convite pelo *Teatro de Toledo* para escrever o *melodrama semiserio I Solitari di Scozia*. Nesta primeira composição, provavelmente a sua maior até então, são-lhe tecidos os mais diversos elogios, equiparando a sua escrita ao estilo dos grandes compositores da época:

---

<sup>9</sup> Serão abordadas na secção 2 deste capítulo os pilares e características evidentes desta corrente de criação musical que muito influenciaram a escrita de Nicola Vaccaj

<sup>10</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Può esser sicuro della premura che io avrò per il vantaggio di suo figlio don Nicola, avendo osservato dagli studi fatti in Roma di essere bem disposto per un'ottima riuscita su della carriera intrapresa. Io non mancherò per quanto posso di dargli quei lumi che la mia debole conoscenza potrà comunicargli senza che lei me ne abbia a ringraziari, stanctechè quei momenti che io passo com lui sono momenti troppo piacevoli*

«A música adaptada ao género do espectáculo e do libreto onde a poesia alternava com a prosa, o italiano com o dialecto, apresentava tal qualidade e beleza de estilo que nos fazia pensar que mais parecia às vezes obra do mestre que não do aluno»<sup>11</sup> (Vaccaj, 1882, p. 28)

Por aconselhamento do seu mestre, Vaccaj muda-se para Bolonha com o intuito de procurar um novo ambiente de produção musical capaz de reconhecer o seu virtuosismo. Embora não tenha aqui atingido o reconhecimento esperado, beneficia, contudo, de um forte contacto com a produção operática que ali se vivia naquela época. Destacava-se naquele meio musical a figura de Rossini, que segundo Giulio Vaccaj implementava uma reforma já começada pelos seus antecessores, «com o seu modo que fala ao coração e inflama a fantasia, fascinava os ouvintes, impondo-se ainda àqueles que viam nele um perigoso subvertedor de todas as regras da harmonia»<sup>12</sup> (Vaccaj, 1882, p. 34). Por toda a Itália se vivia um pouco da produção operática de Rossini que, em 1815 com apenas 23 anos de idade, havia já composto 15 óperas. Mais tarde Vaccaj procura ainda o meio musical de *Venezia* contudo «a existência de vários teatros de importância diferenciada entre os quais os menores pareciam quase destinados a medir o valor dos jovens *maestri* antes de lhes abrir a porta dos maiores (...)»<sup>13</sup> (Vaccaj, 1882, p. 34).

---

<sup>11</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *La musica adattata al genere dello spettacolo e del libretto ove la poesia si alternava colla prosa l'italiano col dialeto, presentava tal bontà e leggiadria di stile da far dire che sembrava talvolta opera del maestro piuttosto che dell'allievo*

<sup>12</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *colla sua maniera che parla al cuore ed infiamma la fantasia, affascinava gli ascoltatori, imponendosi a quelli ancora che vedevano in lui un pericoloso sovvertitore di tutte le regole dell'armonia*

<sup>13</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *l'esistenza di vari teatri di diversa importanza fra i quali i minori sembravano quasi destinati a misurare il valore dei giovani maestri prima di aprir loro la porta dei maggiori (...)*

## 1.2. Il maestro di canto

Durante o período que permanece em Veneza, não lhe tendo sido abertas as portas que ambicionava na produção operática, urge a necessidade de obter rendimento, evitando o indesejado confronto com a figura paternal: «determinou tirar partido de outro modo da sua arte, dando lições de canto»<sup>14</sup> (Vaccaj, 1882, p. 40). Embora das suas vivências até este período, aproximadamente 1816, não haja clareza sobre o percurso vocal de Vaccaj, não se conhecendo qualquer situação em que se apresentara como cantor, sabe-se no entanto possuir grande consciência sobre o uso da voz, adquirida supostamente pelos *maestri* com quem contactara até aí. Segundo o seu filho: «Se bem que não fosse dotado pela natureza de um órgão perfeito, cantava também notavelmente, e em Veneza isso não era ignorado»<sup>15</sup> (Vaccaj, 1882, p. 40). É pois pela via do ensino que Nicola Vaccaj se afirmará em Veneza, cidade que outrora não lhe reconheceu o virtuosismo da composição.

Todavia paralelamente ao ofício da docência do canto, procurou evoluir na sua carreira de compositor, produzindo essencialmente pequenas obras de câmara para voz. As composições deste período são no entanto alvo de uma forte crítica menos positiva, já que se lhes reconhece uma forte semelhança com aquelas compostas por Rossini. Giulio Vaccaj menciona que «Nos dois anos que decorreram após a sua chegada a Veneza, o entusiasmo por Rossini foi sempre crescendo (...)»<sup>16</sup> (Vaccaj, 1882, p. 45). Também publicações como *O Osservatore veneziano*, relativamente ao melodrama *Il Lupo d'Ostenda*, reconhecendo a influência do estilo rossiniano na sua escrita, referem: «em cujo

---

<sup>14</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *si determino a trar partito in altro modo dall'arte sua, dando lezioni di canto.*

<sup>15</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Sebenne non fosse dotato dalla natura di un organo perfetto, cantava egli puré egregiamente, ed a Venezia ciò non era ignorato.*

<sup>16</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Nei due anni trascorsi dopo il suo arrivo in Venezia, l'entusiasmo per Rossini era sempre andato crescendo (...)*

calor a mente das formas rossinianas não pode não cair nos pensamentos deste hoje acariciado filho de Euterpe»<sup>17</sup> (Vaccaj, 1882, p. 47).

Veneza marca assim o início de um considerável périplo por diversas cidades europeias (nomeadamente Milão, Paris e Londres), onde o *maestro* Vaccaj é constantemente requisitado para o ensino da música. De facto pouco tempo depois de iniciar as suas tarefas de pedagogo em Veneza, surge o convite para instruir música em Trieste à filha da família de comerciantes Minervi. Aceite o convite, não tardou muito para que visse a sua *classe* de alunos crescer significativamente: «não havia família que não o quisesse, e em breve tornou-se o *maestro* da moda»<sup>18</sup> (Vaccaj, 1882, p. 52). Contudo, por volta de 1822, após se evidenciar na preparação de uma cerimónia fúnebre, que lhe havia sido encarregue pelo príncipe Baciocchi de Frohsdorf, advém o convite para que fosse para ali exercer funções como *maestro della sua piccola corte* (Vaccaj, 1882, p. 52). Embora se lhe esperasse uma vida principesca e grandes regalias naquela corte, a sua estadia ali não se alongou para além de três meses. Voltando de novo a Trieste, esperado ansiosamente pelos seus alunos, aqui permanece até ao Outono de 1823, interessando-se particularmente pela instrução da jovem aluna – Anna Corradini – «jovem de boa família, de bonita presença e inteligente»<sup>19</sup> (Vaccaj, 1882, p. 54), para quem virá a escrever vários papéis de ópera em anos seguintes. Após finalizar a instrução da jovem Anna Corradini e de esta ser admitida no *Conservatorio di Milano*, Vaccaj sente algum desvanecimento pelo gosto do ensino, levando-o a deixar os restantes alunos e partir também para Milão.

Por esta altura é convidado a escrever uma nova ópera a ser apresentada no *teatro ducale di Parma*. Foi assim estreada a 17 de Janeiro de

---

<sup>17</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *il quale caldo la mente delle forme rossiniane non potè non cadere nei pensieri di questo in oggi accarezzato figlio di Euterpe.*

<sup>18</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *non v'era famiglia che non lo volesse, ed in breve divenne il maestro di moda.*

<sup>19</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *giovane di buona famiglia, di bella presenza ed intelligente.*

1824 *Pietro il grande*. Obra muito aplaudida «deixando sempre ao canto o predomínio sobre o instrumental numa música fácil e harmoniosa como era requerida pelo carácter semi-sério do drama»<sup>20</sup> (Vaccaj, 1882, p. 60). Ao longo de toda a sua vida, Vaccaj nunca teria tido, ou quisera, a oportunidade de exhibir as suas qualidades vocais que, como já mencionado, não eram as de grande virtuoso. Destaca-se contudo um episódio aquando da sua estadia em Parma, quando o tenor contratado para as récitas da ópera referida acima adoece, impedindo-o que cumprir com as funções para a quais havia sido contratado. O empresário «conhecendo a sua habilidade para o canto pediu-lhe que o substituísse.»<sup>21</sup> (Vaccaj, 1882, p. 60), convencendo Vaccaj a aceder ao pedido «o qual, embora não tivesse boa voz nem muita, sabia com a arte suprir áquilo que a natureza não lhe havia concedido e pôde, assim, assumir durante três noites a não fácil tarefa de substituir um hábil artista.»<sup>22</sup> (Vaccaj, 1882, p. 61).

Vaccaj dedica os anos que se seguem, sensivelmente entre 1824-26, à escrita operática, mostrando capacidade para a escrita não só no estilo *semiserie* com *La Pastorella feudatária* (1824), mas também *drammatico* com *Zadig ed Astartea* (1825), *Giulietta e Romeu* (1825) e *Bianca di Messina* (1826). As apresentações passaram não só por várias cidades do seu país natal - Torino, Trieste, Milão, Veneza, Napoles - mas também outras - Paris, Barcelona e Londres. Da produção operática apresentada durante este período Giulio Vaccaj refere:

---

<sup>20</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *lasciando sempre al canto il predominio sull'instrumentale in una musica facile ed harmoniosa qual'era voluta dal carattere semiserio del drama.*

<sup>21</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *che conosceva quant'egli fosse abile nel canto il pregò di volerlo sostituire.*

<sup>22</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *il quale sebbene non avesse nè buona voce nè molta, sapeva coll'arte supplire a ciò che natura non gli aveva concesso, e poté così assumere per tre sere il non facile incarico di sostituire una abile artista (...).*

«A música digna e bem adaptada ao tema e às situações foi considerada como contendo muita beleza e ciência profunda (...)»<sup>23</sup> (Vaccaj, 1882, p. 70)

Encontrando-se várias referências ao tratamento vocal que Vaccaj faz nas suas óperas:

«Ele trata com muita variedade de engenho a parte vocal de [Bianca di Messina], deixando apenas a desejar um pouco mais de ostentação na [parte] instrumental que é considerada escassa e às vezes muda (...)»<sup>24</sup> (Vaccaj, 1882, p. 82)

«O mesmo *Corriere delle Dame*, sempre adverso a Vaccaj, dizia: «que a liberdade que ele normalmente concede ao canto através de simples e delicados sons de acompanhamento, e mais ainda a colocação das notas próprias para exprimir a palavra, bem como um certo andamento regular nas várias partes, valeram-lhe elogios e aprovação.»»<sup>25</sup> (Vaccaj, 1882, p. 87)

Consciente da notoriedade que a sua obra atingia por terras francesas e, paralelamente a algum descontentamento que começava a surgir do seu percurso enquanto compositor por Itália, Vaccaj muda-se para Paris por volta de 1830. Trazendo consigo uma elevada reputação, rapidamente se insere na sociedade parisiense, reiniciando o ensino do canto que outrora interrompera. De grande utilidade lhe serviram agora as composições de câmara, que simultaneamente à produção operática sempre foi escrevendo:

«(...) e algumas *ariette* e *duetti* para câmara que muito oportunamente mandara imprimir pelo editor Pacini eram procuradas e cantadas em

---

<sup>23</sup>Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *La musica dignitosa e bem adattata al soggetto ed alle situazione fu giudicata racchiudere molte bellezze e scienza profonda (...)*

<sup>24</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Egli trata com molta varietà d'ingegno la parte vocale di essa [Bianca di Messina], lasciando solamente a desiderare un po' più di sfoggio nella instrumentale che venne trovata scarsa e talvolta muta (...)*

<sup>25</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Lo stesso Corriere delle Dame, sempre avverso al Vaccaj, diceva: «che la libertà ch'egli ordinariamente concede al canto da semplici e delicati suoni accompagnato, e più ancora il collocamento delle note proprie ad esprimere la parola, non che un certo regolare andamento nei diversi pezzi gli aveano fruttato encomio e plauso.»*



numerosas conversas e reuniões musicais nas quais era convidado a participar.

A loja de música de Pacini servia de ponto de encontro a todos os *maestri* italianos que se encontravam em Paris e entre estes conhecidos nomes como o de Cherubini, director do conservatório, ou o de Paer, maestro da capela real (...)»<sup>26</sup> (Vaccaj, 1882, p. 122)

Se por um lado Vaccaj atinge grande respeito relativamente às suas competências enquanto docente, o mesmo não se pode considerar quanto à sua escrita operática. Na verdade chegado a Paris depara-se com o autêntico apogeu da música rossiniana. Embora Rossini tivesse já rumado até Bolonha por esta altura «(...) em todos os teatros de França as obras do grande maestro dominavam sem oposição.»<sup>27</sup> (Vaccaj, 1882, p. 125), facto era que a sua música continuava impregnada nos teatros parisienses, intimidando Vaccaj de mostrar as suas qualidades de compositor. É ainda durante a estadia nesta cidade que recebe a notícia da adaptação do libreto da sua ópera *Giulietta e Romeu*, que fora escrito por Felice Romani, para a ópera *I Capuleti e Montecchi* de Bellini em Veneza. Vaccaj, alegando ter adquirido propriedade e direito do libreto e música, aquando da composição da ópera, não dúvida das más intenções do libretista que outrora havia já fomentado certas querelas consigo próprio (Vaccaj, 1882, p. 129). A permanência em Paris não parecia trazer-lhe as vitórias expectadas e a *Revolução de Julho de 1830* transformou-se na alavanca para aceitar os conselhos de se transferir para Londres, dado que também ali começava a ecoar o seu bom nome:

«Todos os ingleses que conhecia o aconselhavam a transferir-se para Londres onde havia faltas de bons *maestri* e ele tinha bom nome, já conhecido pelas composições musicais que a Ricordi tinha mandado publicar na sua

---

<sup>26</sup>Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) e *talune ariette e duetti per camera che molto opportunamente aveva fatto stampare dall'editore Pacini erano cercati e cantati nelle numerose conversazione e riunione musicale alle quali il chiamavano a prender parte.*

*Il negozio di musica di Pacini serviva ti ritrovo a quanti maestri italiani eran convenuti a Parigi e fra questi chiarissimi nome eran quelli di Cherubini direttore del conservatório, di Paer maestro della cappella reale (...)*

<sup>27</sup>Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *in tutti i teatri di Francia le opere del gran maestro dominavano senza contrasto.*

sucursal, devido ao bem que tinham dito as pessoas que com ele conviviam em Paris.»<sup>28</sup> (Vaccaj, 1882, p. 132).

Embora não fosse sua intenção permanecer em Londres por um longo período, certo é que a boa reputação trazida de Paris, levou a que a condessa d'Hamilton e o barão Neumann, com quem já travara contacto anteriormente, lhe abrissem as portas da sociedade londrina. Não tardaram assim oportunidades para que voltasse ao ofício do ensino do canto, onde o recurso às suas composições de câmara muito sucesso ali fizeriam, considerando-as Giulio Vaccaj «com largo proveito e grande sucesso»<sup>29</sup> (Vaccaj, 1882, p. 133).

### 1.3. Il Metodo Pratico di Canto Italiano per Camera

Tendo já passado mais de uma década desde que iniciara o percurso como *maestro di canto*, reuniria provavelmente já um conjunto de estratégias e ferramentas que pudessem ir ao encontro das dificuldades encontradas nos seus vários alunos. Conhecem-se por exemplo as *arietas* que foi produzindo dentro do rol de composições de câmara e do seu enorme êxito em Itália e França.

De acordo com os escritos de Giulio Vaccaj, a percepção da necessidade de um método de canto terá surgido aquando da sua estadia em Londres. Convidado pelos marqueses de Hertford para dar *lezioni di canto* às suas duas filhas, recorda os tempos passados em Frohsdorf e da experiência que tivera no ensino:

«(...) recordava os meses passados em Frohsdorf com a ex-rainha de Nápoles: não tinha outra tarefa senão a de dar lições às filhas do marquês, as quais não amando o solfejo se limitavam a repetir compasso a compasso o que

---

<sup>28</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Quanti inglesi conosceva, tanti il consigliavano a transferirsi in Londra ove di buoni maestri era difetto ed egli aveva nome di valente, già noto per le composizioni musicali che Ricordi vi aveva fatto pubblicare dalla sua succursale, per bene che ne avevano detto le persone che lo avevano avvicinato a Parigi.*

<sup>29</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *(...) com largo profitto e com grande successo (...)*

o professor cantava. Muitas vezes teve a oportunidade de encontrar nos estrangeiros uma idêntica contrariedade em relação aos princípios do canto, e isto fê-lo aperceber-se desde essa altura quão útil seria compor uma série de exercícios onde as dificuldades e a aridez das regras fossem temperadas por uma melodia bem adaptada;»<sup>30</sup> (Vaccaj, 1882, pp. 134,135)

Efectivamente a composição de tais *arietas* revelam-se numa forte ferramenta de projecção enquanto *maestro di canto*. Giulio Vaccaj refere já alguns conjuntos que havia composto durante o tempo que começou a ensinar em Veneza, publicados pela Ricordi, e do sucesso até aquela altura alcançado (sensivelmente 1832):

«O sucesso que [as arietas] tiveram demonstram-no as cartas da Ricordi, o qual tendo-as mandado contemporaneamente publicar em Londres, não lhe dava tréguas pedindo-lhe que lhe mandasse mais: Kandler<sup>31</sup> pois lhe escrevia de Viena que as suas árias agradavam a todos, que todos as queriam ouvir repetidamente e que se encontravam nas estantes de todas as amantes do canto.»<sup>32</sup> (Vaccaj, 1882, p. 140)

A reputação destas composições segundo Giulio Vaccaj, deveu-se ainda por serem «todas notáveis pela originalidade, pela espontaneidade, pela frescura da melodia.»<sup>33</sup> (Vaccaj, 1882, p. 141). No que respeita à poesia escolhida pode ler-se:

---

<sup>30</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) ricordavano i mesi passati e Frohsdorf presso l'ex regina di Napoli: altro compito non aveva oltre quello di dar lezione alle figlie del marchese, le quali non amando il solfeggiare si limitavano a ripetere batuta per batuta ciò che il maestro cantava. Spesso ebbe occasione di trovare negli stranieri una uguale contrarietà ai principi del canto, e ciò gli fece scorgere fin d'allora quanto utile sarebbe comporre una serie di esercizi in cui le difficoltà e l'aridità delle regole fossero temperate da una benne adattata melodia;

<sup>31</sup> Amigo a quem havia dedicado um conjunto de seis destas arietas.

<sup>32</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: Qual successo avessero lo mostrano le lettere di Ricordi, il quale avendole fatte contemporaneamente pubblicare a Londra, non gli lasciava requie perche gliene: Kandler poi gli scriveva da Vienna che le sue ariette erano a tutti gradite, che ognuno glicole voleva sentire ripetere, e che si trivavano sul leggio di ogni cultrice del canto.

<sup>33</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) notevoli tutte per l'originalità, per la spontaneità, per la freschezza della melodia.

«E eram na verdade canções tão agradáveis e variadas e possuíam tais méritos que se tornaram muito procuradas e de efeito seguro; nelas a melodia corresponde sempre admiravelmente ao sentimento e os próprios autores das poesias confessaram algumas vezes que o conceito fora melhor expresso por Vaccaj com a música do que por eles com a palavra»<sup>34</sup> (Vaccaj, 1882, p. 141)

Já em Londres compõe ainda um novo conjunto de canções - *Dodici ariette da camera per l'insegnamento del bel canto* – cuja intensão seria já a de servirem o ensino do canto que, posteriormente viriam também a ser editado pela Ricordi.

A escrita operática parecia nesta altura (1833) ocupar um segundo plano na vida de Vaccaj. Dedicado à composição de câmara e ao ensino do canto, nem mesmo a noticia vinda de Paris de que a apresentação um tanto ou quanto fracassada de *I Capuleti e Montecchi* de Bellini, à qual o publico parisiense exigira a substituição daquele final pelo do da ópera de Vaccaj *Giulietta e Romeu*, lhe deram fulgor para retomar a composição de ópera. Encontrava-se agora inteiramente dedicado à elaboração do seu *Metodo Pratico de Canto*, cujos propósitos, além dos já enunciados, seriam «evitar tanto quanto possível o tédio do solfejo, tornando assim o estudo mais atraente, mas facilitar ainda, especialmente aos estrangeiros o modo de silabar cantando e de lhes mostrar como unir as sílabas de forma diferente daquela que se aprende com os professores de língua.»<sup>35</sup> (Vaccaj, 1882, p. 147).

---

<sup>34</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Ed erano invero canzoni così variatamente piacevoli, e racchiudevano tali pregi da renderle ricercatissime e di sicuro effetto; in esse la melodia risponde sempre mirabilmente al sentimento e gli autori stessi delle poesie ebbero talvolta a confessare che il concetto ne aveva meglio espresso Vaccaj colla musica che non essi colla parola*

<sup>35</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *(...)evitare per quanto fosse possibile il tédio dei solfeggi e renderne quindi lo studio più attente, ma di facilitare eziandio specialmente agli stranieri il modo di sillabare cantando e di mostrar loro come unir ele sillabe diferentemente da quello che si apprende dai maestri di lingua.*

Giulio Vaccaj refere ainda que não era intenção de seu pai encerrar a elaboração de ferramentas para o ensino do canto com a publicação deste método. Numa carta que Vaccaj escreve ao seu amigo Bennati<sup>36</sup> refere:

««Reservo-me de o fazer num grande livro onde dividirei não só as diferentes qualidades de voz, mas procurarei sempre que possível unir a teoria à prática, já que considero inútil, sobretudo no canto, abordar apenas a teoria se não se ensina o modo de a usar; e assim, permitir-me-ás que me sirva também do teu nome sobre o que disseste na tua dissertação sobre o órgão da voz.»»<sup>37</sup> (Vaccaj, 1882, p. 148).

O *Metodo Pratico di Canto Italiano per Camera*<sup>38</sup> in 15 Lezioni foi publicado em 1834 em Londres pela T. Boos/e/y & Co, segundo referência Gunnar Forshufvud (Forshufvud, 1994), seguindo-se depois publicações em Itália e Paris. Em todos estes países o método foi amplamente acolhido: «é preferido a muitos outros e excelentes métodos existentes»<sup>39</sup> (Vaccaj, 1882, p. 150), chegando também a ser publicado por esta altura na Alemanha. Uma análise mais cuidada deste método será apresentada no próximo capítulo deste trabalho.

Após a publicação do método, o trabalho em Londres mantinha-se intenso como *maestro di canto*, viajando somente até Edinburgh e Dublin para ensinar, procurando responder às imensas solicitações. Embora o regresso a Itália fizesse já parte das suas intenções há algum tempo, a verdade é que este regresso acabou por ser forçoso, dado a degradação da saúde de seu pai que

---

<sup>36</sup> Médico amigo de Vaccaj, Francesco Bennati ocupou vários anos da sua vida na observação do aparelho vocal, tendo publicado *Studii fisiologici e patologici sugli organi della voce umana* (1834, Milano). (Celestino, 1966)

<sup>37</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: «Io mi riservo di ciò fare in alto libro ove dividerò non solamente le differenti qualità di voce, ma procurerò per quanto sarà possibile di unire la teoria alla pratica, giacchè stimo inutile, nel canto principalmente, il parlare della teoria soltanto quando non si insegno il modo di usarla; ed allora mi permetterai che io mi serva anche del tuo nome su quanto hai detto nella tua memoria intorno all'organo della voce.»

<sup>38</sup> Será útil atender à explicação fornecida por John Paton enquanto editor da ed. Schirmer de 1975 explicando que a expressão *per camera* se refere ao treino da voz através de canção (song) ao contrário do treino do género operático (N. Vaccai, Paton, John, 1975)

<sup>39</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) è preferito agli altri molti e buonissimi metodi existente

viria a falecer pouco tempo depois. É ainda por esta altura que celebra casamento com a antiga aluna Giulia Puppati que anos antes conhecera em Bolonha.

Nos anos que se seguem Vaccaj recebe o convite para escrever uma ópera (que veio a ser a ópera *Giovanna Gray*) para o teatro *La Scala di Milano nel carnevale del 1835-36*, levando a que mais tarde se venha a instalar nesta mesma cidade com a família.

#### 1.4 Conservatorio di Milano

Após se estabelecer nesta cidade, encontrava-se vago no *Conservatorio di Milano* o posto de *vice-censore*, para qual Vaccaj se candidata e é admitido. Paralelamente aceita também a tarefa «di maestro di bel canto all'i. r. Collegio della fanciulle a san Filippo» (Vaccaj, 1882, p. 166)

Iniciando as suas funções em 1836, era especialmente encarregado da custódia do Arquivo, para além da obrigação de substituir o *censor* na sua ausência e, leccionar contraponto (Vaccaj, 1882, p. 175). À semelhança do que acontecera em Londres, este é de novo um período em que Vaccaj coloca o ensino à frente da escrita operática. Dedicar por isso a maior parte do tempo à sua actividade no conservatório, ao ensino de *bel canto* no colégio de meninas de *San Filippo*, acumulando ainda com aulas privadas para as quais sempre fora requisitado.

Por volta de 1837 Vaccaj ascende ao cargo de *censor*, até aí ocupado por Basily, que por sua vez viria a tomar o cargo de *maestro di cappella della basilica di san Pietro in Roma*. Sobre as funções agora desempenhadas no conservatório, Giulio Vaccaj relata:

«E além disso todas as escolas eram submetidas à suprema vigilância do censor, o qual tinha por função propor e preparar exercícios tanto privados como públicos no carnaval, na quaresma, em Setembro, quando no final do ano escolar este era encerrado com uma grande academia: e então convinha estabelecer quais os alunos que mereciam o prémio entre aqueles que

terminavam o curso, os que mereciam a menção honrosa entre os que deviam ainda permanecer no conservatório. Estas incumbências e a disciplina do estabelecimento, que era também confiada ao censor, dava lugar a uma correspondência diária com a direcção a quem devia referir-se e da qual executava depois as ordens.»<sup>40</sup> (Vaccaj, 1882, p. 188)

Para além de tais funções, Vaccaj observava com especial interesse a *scuola di canto* e a *scuola di composizione*, para as quais veio a propor diversas reformas. Na *scuola di canto* apercebe-se que a admissão de rapazes não compreendia as idades mais indicadas para o desenvolvimento da voz, já que estes eram admitidos entre os 9 e 14 anos de idade. Vaccaj argumentou que este facto poderia trazer problemas para as vozes destes rapazes, já que «acontecia que o estudo começava exactamente quando se operava nos rapazes a mudança de voz, e isto com prejuízo não leve das próprias vozes que não podiam antes ser avaliadas e se arruinavam depois com o estudo.»<sup>41</sup> (Vaccaj, 1882, p. 189). Neste sentido propõe que a idade de admissão das vozes masculinas passasse para a faixa etária dos 16 aos 18 anos de idade. Sugeriu outras medidas no sentido de aumentar o incentivo ao estudo do canto por rapazes e, nesse sentido propôs a criação de duas vagas gratuitas, uma para tenor e outra para baixo, na instituição. Por outro lado apelou também à criação de «uma escola subsidiária de canto separada e ligada a um tempo com o conservatório.»<sup>42</sup>, com o objetivo de formar «um coro de tenores e baixos, mas também entre os mais entendidos, dos

---

<sup>40</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *Ed oltre ciò tutte le scuole erano sottoposte alla suprema vigilanza del censore il quale aveva per l'incarico di proporre e preparare di esercizi tanto privati che pubblici in carnevale, in quaresima, in settembre, quando alla fine dell'anno scolastico lo si chiudeva con una grande accademia: ed allora conveniva pur stabilire quali degli alunni meritassero il premio fra quelli che terminavano il corso, quali la menzione onorevole fra quelli che dovevano ancora rimanere in conservatório. Tali incarichi e la disciplina dello stabilimento, che era pure affidata al censore, dava luogo ad una giornaliera corrispondenza colla direzione cui doveva riferire e della quale faceva poi eseguire gli ordini.*

<sup>41</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *(...) avveniva che lo studio cominciasse appunto quando si operava nei maschi il cambiamento di voce, e ciò con danno non lieve delle você stesse che non si potevano prima giudicare e si guastavano poi collo studio.*

<sup>42</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *(...) una scuola sussidiaria di canto separata e collegata a un tempo col conservatório.*

cantores principais com vantagem para o estabelecimento e com proveito para os jovens que, por escassez de meios, fossem impedidos de receber uma conveniente instrução especial.»<sup>43</sup> (Vaccaj, 1882, p. 192, 193), tal como escrevera Vaccaj na proposta enviada à direcção do conservatório a 18 de Outubro de 1841. Embora fosse grande a dedicação às questões da *scuola di canto*, Vaccaj prefere exercer a função de docente somente na *scuola di composizione*, sugerindo por isso os nomes de Celestino Magi e Carlo Boniforti para a orientação da primeira.

De resto procurava manter uma relação próxima e saudável com os seus alunos, «tratava[-os] como filhos»<sup>44</sup>, chegando a reuni-los em sua casa para a execução de diversas obras. Giulio Vaccaj menciona alguns exemplos, como: *Stabat Mater* de Rossini e as óperas: *Lucrezia Borgia* e *Anna Bolena* de Donizetti.

Contudo o cargo para o qual havia sido escolhido viera a trazer-lhe mais tarde certos dissabores que conduziram à sua renúncia em 1843. Problemas de saúde e uma insólita oposição à execução da oratória *Messias* de Handel com instrumentação de Mozart, que havia proposto realizar no conservatório, terão estado entre os motivos que o levaram a tomar tal decisão

### 1.5 Conservatorio musicali a Roma

O afastamento do conservatório de Milão e, conseqüentemente do ensino, conduzem-no novamente para a arte da composição. Ocupando-se de alguma música sacra, Vaccaj equaciona voltar à sua terra natal – Pesaro – com o intuito de aí permanecer tranquilamente com a sua família. Contudo um convite «do amigo Dr. De Filippi di Milano» para se dirigir «a Roma para assistir à estreia em teatro da filha deste, Giulia Sanchioli, sua dileta aluna a quem havia dedicado os

---

<sup>43</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *un coro di tenori e bassi, ma ben anche, tra i più provetti, dei cantante principal com vantaggio dello stabilimento e con profitto di quei giovani cui, per scarsezza dei mezzi, viene impedito di ricevere una conveniente istruzione particolare.*

<sup>44</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: *tratava quali figli*



romances *l'Orfanella*, *il Pensiero*, *Pianto alla tomba di Elisa* e *la Monaca*, as últimas que compôs na sua vida.»<sup>45</sup> (Vaccaj, 1882, p. 215), abrem-lhe as portas para a produção de uma nova ópera nessa mesma cidade.

Apesar de considerar que o estilo musical que servia a sua música começava já a cair em desuso, assim nos refere o seu filho: «(...) tanto mais que sentia que no que respeita à música se tinha começada a introduzir uma nova maneira bem diferente da sua, e parecia que todos os louros fossem reservados ao *maestro Verdi* (...)»<sup>46</sup> (Vaccaj, 1882, p. 215). Vaccaj prossegue ainda assim com uma nova composição operática – *La Virginia* – a qual viera a ser apresentada com grande sucesso e aceitação por parte da crítica.

Conhecendo-se a forte ligação de Vaccaj ao ensino, compreende-se que se tenha dedicado com afinco ao projecto que surgira, de instituir um conservatório em Roma, capaz de competir com os de Nápoles e Milão:

«(...) e começou por escrever uma obra na qual demonstrava a benéfica influência dos estudos musicais, a sua importância, a necessidade de estabelecer em Roma um conservatório que preenchesse o vazio existente nos estados pontifícios, dado que o liceu de Bolonha e a academia de Santa Cecília não podiam considerar-se instituições que pudessem aguentar a comparação com o conservatório de Milão ou com o real colégio de música de Nápoles (...)»<sup>47</sup> (Vaccaj, 1882, p. 223)

---

<sup>45</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *dell'amico dott. De Filippi di Milano si recava a Roma per assistervi nel suo esordire in teatro la di lui figlia Giulia Sanchioli, sua diletta allieva cui aveva dedicate le romanze l'Orfanella, il Pensiero, Pianto alla tomba di Elisa e la Monaca, ultime ch'egli compose in sua vita.*

<sup>46</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *tanto più che sentiva come in fatto di musica avesse cominciato ad introdursi una nuova maniera bem diversa dalla sua, e sembrava che tutti gli allori fossero riservati al maestro Verdi* (...)

<sup>47</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...) *e cominciò dal comporre uno scritto nel qual dimostrava la benefica influenza degli studi musicali, la loro importanza, la necessità di stabilire in Roma un conservatório che riempisse il vuoto esistente negli stati pontifici ove il liceu di Bologna e l'accademia di santa Cecilia non potevano considerarsi istituzione da poter sostenere il confronto col conservatório di Milano e col real collegio di musica in Napoli* (...)

Embora esforçando-se para tomar as diligências necessárias para o avanço do projecto, certo é que naquela altura, nenhum dos órgãos superiores a quem dirigiu o pedido lhe veio a conceder o apoio desejado.

Já por volta de 1847, falhado o projecto para o conservatório em Roma, Vaccaj ocupa-se de pequenas composições principalmente sacras. Agravando-se agora o seu estado de saúde, o regresso a Pesaro torna-se eminente e este virá a falecer a 6 de Agosto de 1848.

\*\*\*\*

Tendo Vaccaj dedicado uma boa parte da sua vida ao ensino do canto, não se encontra ao longo da biografia exposta por Giulio Vaccaj (Vaccaj, 1882), qualquer explicação pormenorizada sobre a formação obtida na área do canto. Sabe-se, somente, que toda a sua instrução englobou a formação em canto e, que conheceria as investigações do seu amigo médico Francesco Bennati, no qual baseia os seus conhecimentos sobre a anatomia e fisiologia do aparelho vocal.

Sobre a formação em canto daqueles que terão sido os mestres de Vaccaj - Bastianino, Giuseppe Janacconi e Paisiello, - nenhum destes nomes consta do rol de grandes *maestros di canto* desta época em Itália. Contudo sabe-se que o ensino da música por esta altura englobava, na maior parte das vezes, também o ensino do canto. Rachele Mori no seu livro *Conscienza della voce* refere sobre este assunto:

«A música, naquela época [sec. XVII / XVIII], estava intrinsecamente ligada ao canto, à voz, uma vez que todos os compositores entendiam de canto da mesma forma que os cantores sabiam de música. Além disso, há que ter em conta que o canto tinha uma forte importância na vida e na cultura, que os grandes senhores tinham gosto em participar nos coros das suas capelas e até os altos dignitários da Igreja se compraziam em integrar os coros formados pelos *maestri*.»<sup>48</sup> (Mori, 1998, p. 124)

---

<sup>48</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *La musica, in quel momento [sec. XVII/XVIII], era così intrinsecamente legata al canto, alla voce, che tutti i compositori sapevano di canto allo stesso modo che i cantante sapevano di musica non solo, ma va anche tenuto conto che il canto era immesso nella vita e nella cultura, che i signori non sdegnavano di*

Se a arte do canto foi ou não adquirida pela via do autodidactismo, certo é que muitos foram os que lhe reconheceram grande mérito. Note-se, por exemplo, a carta que Rossini escreve em 1851 à Marquesa Antaldi di Pesaro referindo: «(...) não menos célebre como instrutor, tendo sido grande especialista da fisiologia da voz humana para manter os alunos dentro dos limites da arte através da aplicação de um método que iria levá-los a cantar com a alma, e não gritando, como era moda na época.»<sup>49</sup> (Vaccaj, 1882, p. 41).

A. Biaggi, que fora seu aluno no Conservatório de Milão, refere no prefácio da obra escrita por Giulio Vaccaj, as qualidades que faziam de Nicola Vaccaj bom pedagogo e *maestro di canto*:

«Vaccaj sabia que um determinado método de ensinar poderia resultar bem com um aluno cativando-o e ser péssimo com outro; porque as regras só são boas, quando aplicadas de forma adequada; que os solfejos, os vocalizos, os exercícios deixados pelos antigos *maestri* serão úteis, quando a voz do aluno está construída e segura; porque aqueles solfejos e exercícios que devem construí-la e torná-la segura, precisam de ser adaptados às necessidades de cada um.»<sup>50</sup> (Vaccaj, 1882, p. XIII)

Biaggi virá ainda referir também o contributo das suas composições para o ensino do canto, não só no que respeita ao *Metodo di Canto* mas também suas composições para câmara e ópera:

«A singular doutrina e o estilo superior com os quais Vaccaj tratava o canto são evidentes no *Método, ou melhor ainda, nas composições de câmara*.

---

*participare ai cori delle loro cappelle e persino gli alti dignitari della Chiesa si compiacevano di prendere parte ai cori formati dai maestri.*

<sup>49</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: (...) *non meno celebre si rendette come istruttore, essendo stato profondo conoscitore della fisiologia della voce umana per mantenere gli allievi nei limiti dell'arte applicando loro un método che li recasse a cantare di quel modo che nell'anima si sente, e non già ad urlare alla foggia del giorno.*

<sup>50</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *Il Vaccaj sapeva che un procedimento insegnativo può far buona prova com un allievo e cattiva e anche pessima com un altro; che regole, quando son buone, non sono tali se non allora che si applicano a proposito e bene; che de' solfeggi, de' vocalizzi, degli esercizi lasciati dagli antichi maestri bisogna valersi (e allora riescono giovevolissimi) quando la voce dell'allievo è fatta ed è sicura; perche que'solfeggi e quegli esercizi che devono farla e renderla sicura, bisogna scriverli volta per volta a norma de' bisogni.*

Foram escritas, na sua maioria, em Inglaterra, depois, em Itália, França e Alemanha, onde tiveram recepções entusiastas.

Os méritos dessas composições não estão todos no bel *canto*. A sua excepcionalidade, já não reside em traduzir os efeitos dramáticos do teatro, mas na sua espontaneidade, no facto de transmitir o carácter desejado da poesia e, ao mesmo tempo, serem dotadas de uma originalidade e verdade próprias, tanto no ímpeto melódico, como nas formas de desenvolvimento e evolução.»<sup>51</sup> (Vaccaj, 1882, pp. XV, XVI)

Quanto à sua escrita operática, Biaggi considera ainda um notável tratamento vocal implícito nestas composições. A título de exemplo o mesmo autor refere o tratamento melódico que é dado à ópera *Zadig ed Astartea* revelando de Vaccaj um conhecimento *magistral da arte do canto*:

«(...) Uma veia abundante e feliz de melodia, um conhecimento magistral da voz e da arte do canto, uma instrumentação sempre adequada e variada, (...)»<sup>52</sup> (Vaccaj, 1882, p. XX)

As fontes já conhecidas que terão inspirado a sua escrita musical, foram principalmente: *Scuola Napoletana* (com a formação que recebera de Paisiello) e a forte admiração que demonstrou pela escrita de Rossini. Importará por isso averiguar não só o tratamento vocal que tradicionalmente adveio destas duas correntes, bem como breves aspectos estilísticos de composição que terão influenciado posteriormente também a escrita de Vaccaj. Tal abordagem fa-la-ei no ponto seguinte.

---

<sup>51</sup> Tradução de Elisabete Mira; versão original: *La rara dottrina e il gusto elettissimo com cui il Vaccaj trattava il canto, meglio ancora, forse che nel Metodo, sono evidenti nelle sue composizioni per camera. Le quali, prima in Inghilterra dove furono scritte per la più parte, e poi in Italia, in Francia e in Germania, ebbero festosissime accoglienze. Nè i pregi di queste composizioni stanno tutti nel bel canto. Esso non sono comuni mai, non cercano mai gli effetti drammatici del teatro, sono sempre spontanee, hanno sempre il carattere voluto dalla poesia, e sempre una punta di vera e propria originalità, così nel getto melódico, come ne' modi di sviluppo e di condotta.*

<sup>52</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *(...) una vena abbondante e felice di melodia, una conoscenza magistrale delle voce e dell'arte del canto, una strumentazione sempre appropriata e svariata, (...)*

## 2. Principais meios de influência da escrita e tratamento vocal

Nesta secção procurarei abordar de forma sucinta o contexto musical que terá servido de base à formação de Nicola Vaccaj. Deste modo será feita uma breve caracterização das práticas musicais, nomeadamente no que respeita ao ensino do canto e composição seguidas pela Escola Napolitana, bem como uma breve abordagem da escrita musical de Rossini. Posteriormente será feita uma análise dos principais aspectos técnicos e interpretativos mais considerados no ensino do canto no período contemporâneo a Vaccaj – século XVIII e XIX.

### 2.1. A Escola Napolitana

Na secção 1.1. - *Periodo de Formação* - deste capítulo, podemos ler que Vaccaj não terá frequentado nenhum dos conservatórios que terão pertencido à tradição de ensino napolitano, embora por momentos essa tivesse sido o seu desejo. Contudo A. Biaggi e G. Vaccaj tornam claro na obra *Vita di Nicola Vaccaj*, que uma boa parte da sua instrução musical foi recebida pelo *maestro* e compositor Paisiello<sup>53</sup>, associando visivelmente a sua escrita aos critérios musicais da Escola Napolitana.

---

<sup>53</sup> Segundo Sanguinetti e Schizzi, Paisiello terá estudado no *Conservatorio de Sant'Onofrio a Porta Capuana* sob orientação de F. Durante, C. Cotumacci e G. Abos. Entre 1776 e 1804, está primeiro ao serviço da Imperatriz Catherine II como *maestro de cappella* em St Petersburg (Rússia) e posteriormente, a convite de N. Bonaparte, aceita o cargo de maestro da corte em Paris (França). Em 1804 regressa a Nápoles onde, em 1808, vem a aceitar o cargo de director, juntamente com Fenaroli e Tritto, do *Real Collegio di Musica*, cargo que exerce até 1813 (Sanguinetti, 2012; Schizzi, 1833).

### 2.1.1. Breve resenha histórica

Em meados do século XVI, Nápoles vê surgir um conjunto de quatro instituições - *Conservatorio di Santa Maria de Loreto*, *Conservatorio dei I Poveri di Gesù Cristo*, *Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana* e *Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini* - que, através do desenvolvimento de práticas específicas de ensino e escrita musical, deram origem aos conservatórios de ensino de música da Escola Napolitana. De acordo com Sanguinetti, estas eram inicialmente instituições de caridade, cujo propósito era acolher os sem abrigo, particularmente crianças (Sanguinetti, 2012, p. 31). Durante o século XVII estas escolas foram-se especializando-se no ensino da música, desenvolvendo um conjunto de métodos que vieram alcançar grande relevo no centro musical italiano até meados do século XIX. Todavia já no início deste século estas instituições tenderam gradualmente a agregar-se, dando origem em 1808 ao *Real Collegio di Musica*, do qual Paisiello terá sido director. Segundo Sanguinetti, o surgimento do Conservatório de Milão também por esta altura, voltado para o modelo das práticas de ensino do Conservatório de Paris, terá igualmente contribuído para um esmorecimento da corrente da Escola Napolitana (Sanguinetti, 2012, p. 31).

Terão sido *maestri* e alunos destes conservatórios compositores como Francesco Provenzale, Alessandro Scarlatti, Francesco Durante, Nicola Porpora. Leonardo Leo, Francesco Feo, Gaetano Greco, entre tantos outros. Segundo Sanguinetti, o facto desta corrente predominar por três séculos, deve-se a uma tradição de passagem de conhecimento por via da oralidade, por *maestri* com uma estreita ligação às instituições. O autor refere ainda que apenas eram admitidos para leccionar aqueles que tivessem frequentado a escola como alunos. Os métodos de ensino baseavam-se num sistema individualizado e na transmissão de conhecimento dos alunos mais velhos aos mais novos. A escola designava os *mastricielli*, que seriam alunos mais avançados seleccionados para instruir alunos mais novos, através de um sistema de formação conjunta. Posteriormente os níveis mais avançados de instrução tendiam para uma formação individual. A instrução englobava para além do ensino da música, onde

disciplinas como solfejo, canto e composição estavam incluídas, também latim, religião e até ao início do século XVIII retórica (Sanguinetti, 2012, p. 42).

A instrução musical passaria assim, numa primeira fase, pelo estudo do solfejo e aprendizagem dos rudimentos da escrita musical. Somente quando o aluno mostrasse uma perfeita entoação e flexibilidade no canto, lhe era dada autorização para escolher um instrumento. O ensino da composição baseava-se na aprendizagem de técnicas de partimento e contraponto, recorrendo muitas vezes a excertos de solfejo para uma base no baixo ou melodia, que serviria, posteriormente, também como exercício vocal (Sanguinetti, 2012, p. 43). Numa fase posterior, Sanguinetti refere como exercício comum, a composição de arietas usualmente sobre poemas de Metastasio (Sanguinetti, 2012, p. 46). Parecendo eventualmente tratar-se de um aspecto menos relevante, a prática comum de escrever pequenas composições sobre poesia de Metastasio, poderá somar-se aos factores que tornam Vaccaj tão conhecedor desta poesia. Embora em nenhum documento analisado fossem abordadas as técnicas de ensino a que Paisiello submeteu Vaccaj, sabemos que era sua intenção estudar composição teatral com este *maestro*, decorrendo deste facto a forte probabilidade de também Vaccaj ter sido submetido a este tipo de exercícios de composição.

#### 2.1.2. Aspectos estilísticos característicos das composições napolitanas

A Escola Napolitana distinguiu-se de forma notável na escrita operática, introduzindo um conjunto de aspectos inovadores à ópera italiana, nomeadamente, estabelecendo a clara distinção entre os dois estilos de ópera *buffa* e séria. Nicola Vaccaj tendo dedicado grande parte da sua produção musical à escrita operática, principalmente no estilo sério, seria um profundo conhecedor dos aspectos estilísticos da ópera italiana. Como *maestro di canto* será assim expectável e compreensível que no seu *Metodo Pratico di Canto* seja dada primazia a tais elementos. Por este motivo esta breve secção procurará abordar

principalmente, os aspectos estilísticos relativos à composição operática da Escola Napolitana.

Apesar de Alessandro Scarlatti ser muitas vezes considerado o precursor da transformação operática napolitana em Itália no século XVII, autores como Celletti argumentam que os seus princípios basilares já anteriormente se haviam evidenciado nas óperas de Francesco Provenziale. Por esta altura a escrita operática começa a revelar uma forte espontaneidade, vivacidade e foco na expressão, caracterizada por uma forte ornamentação na linguagem musical, sob uma textura simples que primava a linha melódica (Sanguinetti, 2012, p. 30). Alessandro Scarlatti é porém considerado o expoente desta renovação, sendo-lhe atribuída a criação, por exemplo, do *recitativo accompagnato* e da aria *da cappelletto*, que se revelou num forte instrumento ao serviço da improvisação e ornamentação. Grout considera a *aria da cappelletto* como o «veículo perfeito para prolongar um momento lírico através de uma concepção musical que exprime uma única emoção dominante», através da sua estrutura tripartida (ABA'), na qual se esperava que o cantor repetisse a parte A, mostrando todo o seu virtuosismo na introdução de ornamentos improvisados na última secção – A' - (Grout, Palisca, & Faria, 2007).

O fascínio pelo virtuosismo virá a ser explorado ao mais alto nível por vários compositores e *maestri di canto*. Celletti refere que Nicolò Porpora<sup>54</sup> terá sido um desses exemplos. *Maestro* de grandes *castrati*, denotou-se pelas habilidades vocais excepcionais que desenvolvia nos seus alunos. A sua escrita vocal denunciaria tais exigências pelo recurso a melodias que ostentam uma ornamentação preenchida com *gruppettos*, *trilos* e *mordentes*, em que recorrentemente se assiste a passagens com longos melismas, exigindo ao cantor a capacidade de executar uma exuberante coloratura (Celletti & Fuller, 1991, p. 72). Celletti faz ainda referência ao tratamento vocal que Porpora fazia em arias de andamento *Largo* ou *Andante*, nas quais regularmente aplicaria a regra de exploração da região média do cantor, que se veio a tornar recorrente na

---

<sup>54</sup> Nicolò Porpora foi *maestro di canto* de prestigiados *castrati* como Giuseppe Appiani, Antonio Hubert (Il Porporino), Gaetano Majorana (Caffarelli) e Carlo Broschi (Farinelli) (Celletti & Fuller, 1991, p. 72)



escrita napolitana, assim como o uso frequente de dinâmicas e *messa di voce*. O autor argumenta ainda que este sinal estava ligado por um lado a demonstrações de ternura, demonstrando simultaneamente o grau técnico do cantor no que respeita ao controlo respiratório e volume da emissão vocal (Celletti & Fuller, 1991, p. 73).

De entre os vários estilos de canto, que se desenvolveram com a Escola Napolitana, destaca-se o estilo *agitato*. Segundo Celletti este estilo denotava-se pelo uso de ritmos pontuados, nos quais abundavam *acciacaturas*, capazes de transmitir a sensação de movimento sincopado e uma determinada ansiedade. Predominava também o recurso a passagens de coloratura, com escalas e saltos ascendentes e descendentes, assim como o uso de células de ritmos binários e ternários simultaneamente, podendo apresentar-se ornamentados com *trillos* ou interrompidos por pausas (Celletti & Fuller, 1991, p. 75).

### 2.1.3 Influências de Metastasio na ópera napolitana

A poesia de Metastasio, sabemo-lo já, terá tido uma presença notável na criação musical da Escola Napolitana. Porém Celletti e Fisher alegam que o próprio libretista terá contribuído fortemente para esta renovação operática, restaurando os ideais músico dramáticos. Fisher defende que embora os seus dramas sejam pautados por enredos complexos, diálogos floridos e grandiosos climaxes, Metastasio estabelece regras, linhas orientadoras e formulas para a ópera séria do século XVIII (Celletti & Fuller, 1991; Fisher, 2003, p. 22). O libretista procurou reformular os libretos, sugerindo uma estrutura de 3 actos, bem como a simplificação do número de personagens dos enredos. Celletti acrescenta também a forte tendência para voltar ao drama clássico, defendida por Metastasio, através da valorização da história antiga em detrimento da mitologia clássica, opondo-se ao que considerava ser profundamente estranho em muitos textos de ópera (Celletti & Fuller, 1991, p. 66). Em termos musicais, Fisher acrescenta também a oposição do libretista às excessivas ornamentações de melodias, bem como toda a exuberância vivida em torno do cantor virtuosista, que se havia sustentado desde o século XVII.

Metastasio irá interferir ainda na estrutura musical operática, delimitando o número de arias por cantor principal e secundário, bem como o de ensembles vocais e coros (Fisher, 2003, p. 22). Para além disso, Fisher apresenta ainda a classificação que o libretista terá proposto para as árias de ópera: *aria cantabile* – para mostrar as aptidões líricas do cantor; *aria di portamento* – capaz de mostrar o controlo respiratório e de afinação; *aria di bravura* ou *aria de agilità* – colocando à prova a agilidade do cantor bem como a sua técnica vocal; *aria de mezzo carattere* – intercalando entre o estilo *aria cantabile* e *aria di bravura* e *aria parlante* – para mostrar a versatilidade do cantor.

## 2.2. A escrita de Rossini

A figura de Rossini terá desempenhado uma forte influência da escrita musical de Vaccaj. Embora na sua escrita se encontrem elementos estilísticos característicos também da escola napolitana, a formação académica de Rossini terá ocorrido basicamente em Bolonha e, só em 1815 se muda para Nápoles, aceitando o convite de escrever operas para os teatros da cidade, tendo aí permanecido até 1822. Este período de sete anos, terá correspondido àquela que vários biógrafos designam por produção operática napolitana de Rossini, em que terá escrito diversas óperas tais como *O Barbeiro de Sevilha*.

Este compositor ficará inquestionavelmente ligado à escrita de opera *buffa*, embora também se encontrem no seu leque de óperas algumas dedicadas ao estilo *sério*, tais como *Aureliano in Palmira* composto em 1813. A responsabilidade do aparecimento da ópera *buffa*, não terá, todavia, sido atribuído a Rossini, mas antes a Pergolesi com a escrita do *intermezzo La Serva Padrona* em 1733. Fisher alerta que os motivos para o aparecimento deste género cómico poderão dever-se ao contexto cultural vivido do Iluminismo. O enaltecimento do reconhecimento da liberdade individual, da democracia e dos direitos de justiça social do homem, poderão ter levado à valorização de um género realista que retratava o carácter humano em situações de todos os dias (Fisher, 2003, p. 100).

A Rossini é atribuída a responsabilidade por uma reforma operática no século XIX, não só da ópera *buffa*, mas também da ópera séria, defendendo a

necessidade de uma forte ligação entre texto e melodia. O compositor defendia que a principal função da melodia deveria ser o de reforçar o significado da palavra, valorizando o seu sentido, tornando-a capaz de incidir no plano sentimental do ouvinte. Celletti reforça essa ideia afirmando:

«Basicamente, a forma que a melodia pode dar ao estado da mente ou a um sentimento é evocativo, não descritivo, de paixões humanas, apelando-as por via de estímulos e alusões de um tipo de linguagem estilizado ou mesmo sublimado (ou “idealizado”)»<sup>55</sup> (Celletti & Fuller, 1991, p. 137)

Celletti aponta ainda os *castrati* como o ideal vocal defendido por Rossini, pela sua capacidade de expressividade e de execuções vocais altamente virtuosas (Celletti & Fuller, 1991, p. 139). Contudo apesar deste fascínio pelo virtuosismo dos *castrati*, Rossini ter-se-á insurgido de algum modo relativamente a certos excessos vocais no campo da improvisação. Este facto poderá justificar a opção de Rossini em escrever nas suas arias determinados ornamentos e cadências que habitualmente ficariam à responsabilidade do cantor. Celletti menciona ainda que Rossini entendia os ornamentos e vocalizos como uma emancipação da música, entendida como um ideal de arte, podendo ela própria expressar-se além do real e da imitação servil. Por isso o compositor entendia o canto ornamentado como um elemento capaz de reforçar a intensidade de sentimentos e paixões (Celletti & Fuller, 1991, p. 141).

Embora a sua escrita para voz esteja assente sobre os princípios do *bel canto*, que a seguir serão também abordados, Celletti afirma que Rossini introduz vários factores inovadores que o destacarão dos compositores deste período. A este nível o compositor terá aliado ao estilo *cantabile*, característico deste período, uma tal suavidade e delicadeza, que irão obrigar o cantor a um forte domínio da técnica vocal, nomeadamente no controlo respiratório. Tal domínio deveria reflectir-se não só no controlo respiratório, mas também no que respeita à

---

<sup>55</sup> Tradução da autora; versão original: *Basically, the form that melody can give to a state of mind or a sentiment is evocative, not descriptive, of human passions, appealing to them by means of the stimulus and allusions of a stylized or actually sublimated (or “idealized”) type of language.*

ornamentação, exigindo, por um lado, um perfeito *legatto*, assim como a capacidade para executar passagens de agilidade com uma extrema precisão rítmica e afinação (Celletti & Fuller, 1991, p. 147).

O compositor irá fundamentalmente basear a sua escrita sobre dois estilos vocais amplamente difundidos na era do *bel canto*: canto silábico e melismático<sup>56</sup>. No primeiro Rossini procurará concentrar núcleos de melodia no centro da voz e na região média-aguda, enquanto que no segundo, traduzindo-se em passagens de maior agilidade, procurando conduzir a melodia para regiões não desconfortáveis ao cantor, como por exemplo passagens de registro. Celletti ressalta que se por ventura Rossini saía destes parâmetros estaria a escrever para uma voz em concreto (Celletti & Fuller, 1991, p. 148). Ainda no que respeita ao canto ornamentado o compositor apelava a uma emissão leve, com um carácter emocional menos expressivo. Por isso, tendia a desenvolver a linha vocal numa ampla extensão, alcançando neste caso notas extremas por via de saltos, escalas, arpejos e coloratura.

A renovação operada por Rossini na opera italiana irá ainda mais além, tendo sido, segundo Celletti, o responsável por uma forte divulgação do estilo melódico misto, no qual simultaneamente predominaria o estilo silábico e melismático, embora este fosse já usado por outros compositores. Deste modo o compositor empregaria grupos de três, quatro e seis notas, ou mesmo irregulares, em cada sílaba de uma palavra, com o intuito de levar a melodia a expressar um sentimento, usando a palavra como meio para atingir esse fim (Celletti & Fuller, 1991, p. 150). Celletti afirma ainda que dessa forma o compositor torna «sublime o fraseado, o canto, a acção do palco com o impulso, a graça, a leveza, e mesmo a fantasia, da melodia que nasce ornamentada, da qual a coloratura é uma íntima

---

<sup>56</sup> Celletti cita a expressão «vocalize» que literalmente significa *vocalizo*. A opção de tradução para *melismático* pretende evitar a compreensão errada de *vocalizo* como exercício vocal.

parte e não um ornamento colocado de forma mecânica»<sup>57</sup> (Celletti & Fuller, 1991, p. 152).

Fisher menciona que o carácter inovador de Rossini estará ainda no uso que faz de diversos recursos expressivos, tais como constantes alterações de dinâmicas e andamentos. A sua aplicação consistia na repetição da frase com um andamento mais rápido sem variações melódicas sob um volume crescente (Fisher, 2003, p. 102). Este autor acrescenta que Rossini juntamente com Bellini e Donizetti, representaram a tradição operática do *bel canto* que dominou a ópera italiana durante o século XIX. A sua escrita pautava-se por um estilo vocal de grande exigência para o cantor, no qual predominaria a beleza, elegância, flexibilidade combinadas com a exigência e virtuosismo vocal (Fisher, 2003, p. 103).

### **3. O ensino do canto no tempo de Vaccaj: a tradição do *Bel Canto***

Poucas dúvidas restarão no que respeita à posição respeitável de Vaccaj no ensino do canto na sua época, não só em Itália, mas por outras partes da Europa como Paris e Londres. Todavia o facto de nos deixar poucos escritos, ou praticamente nenhuns sobre o modo como encarava o aparelho vocal, leva-nos a situar o *maestro* no contexto musical e pedagógico do seu tempo. Deste modo serão analisados nesta secção, ainda que de forma sucinta, o modo como era compreendido o aparelho vocal e as práticas mais comuns no ensino do canto entre o século XVIII e XIX em Itália.

---

<sup>57</sup> Tradução da autora; versão original: (...) *sublimates the phrasing, the singing, and the stage action with the impulse, the grace, the lightness, and even the fantasy, of a melody which is born ornate and of which the coloratura is an intimate part not an ornament applied mechanically.*

### 3.1. O conceito de *Bel Canto*

A procura em situar Vaccaj num período musical em Itália, reporta-nos inquestionavelmente para a era do *Bel Canto*, considerado o período áureo do ensino do canto em Itália. Philip Duey inicia a sua obra *Bel Canto In Its Golden Age* com a tentativa de definir este período, referindo a “Antiga escola italiana de canto” e “Época dourada do Canto” como pertencentes a este contexto:

«Muito se tem lido e ouvido sobre os segredos vocais da antiga Escola Italiana de Canto, comumente chamada *bel canto*. Esta é invariavelmente descrita como a Época Áurea do Canto, um período em que a arte de cantar foi supostamente mais desenvolvida que qualquer outra época»<sup>58</sup> (Duey, 1951, p. 9)

De entre os diversos autores que têm publicado sobre a temática do *Bel canto*, parece consensual entre a maioria tratar-se de um período que vai dos séculos XVII a XIX. Contudo a designação *bel canto* terá surgido posteriormente com o intuito de reunir todos os elementos musicais destes períodos que pareciam apresentar um todo estilístico. Duey menciona que o termo terá sido usado pela primeira vez por Nicola Vaccaj na publicação do conjunto de *arietas* com o título: *Dodici Ariette per Camera l’Insegnamento del Bel-canto italiano*. Todavia o autor questiona se Vaccaj estaria consciente do significado do termo tal como nos é dado a conhecer hoje em dia, ou terá sido apenas uma estratégia de promoção da obra por parte do compositor ou até mesmo da editora (Duey, 1951, p. 13).

Não será objectivo desta secção incidir detalhadamente em todos os aspectos que marcaram esta época áurea do canto, mas somente referir aqueles

---

<sup>58</sup> Tradução da autora; versão original: *One reads much and hears more about the vocal secrets of the old Italian School of singing, commonly called bel canto. It invariably is described as the Golden Age of Song, a period when the art of singing was supposed to be more highly developed than at any time before or after.*

que mais se destacaram ao longo do século XVIII e XIX, permitindo a compreensão do modelo de desenvolvimento vocal que era pretendido. Deste modo, será pertinente reportarmo-nos às definições que vários autores têm apontado, como forma de caracterizar este período, dando ao leitor uma perspectiva das bases estilísticas em que assenta este período. Sugiro por isso que se atenda à definição dada por James Stark que, a meu ver, embora extensa, reúne um conjunto de conceitos capazes de nos situar no ponto de evolução da técnica vocal daquele período:

«*Bel canto* é um conceito que tem em consideração duas temáticas relacionadas. A primeira, é o facto de ser um método refinado do uso da voz cantada no qual o sistema fonatório, o tracto vocal e o sistema respiratório interagem com o intuito de criar as qualidades de *chiaroscuro*, *appoggio*, equalização dos registos, flexibilidade de altura e qualidade, bem como um vibrato agradável. O uso idiomático da voz inclui várias formas de ataque vocal, *legatto*, *portamento*, articulação glótica, crescendo, decrescendo, *messa di voce*, *mezza voce*, ornamentação e *trillos*, e o *tempo rubato*. A segunda, é o facto de *bel canto* se referir a qualquer estilo de música que emprega um modo elegante e expressivo no canto. Ao longo da história, compositores e cantores criaram categorias de recitativos, canção e arias que vivem dessas técnicas, e que empregam vários tipos de expressão vocal. *Bel canto* tem demonstrado o seu poder de surpreender, encantar, divertir e especialmente mover os ouvintes. Com as mudanças de épocas e estilos musicais, os elementos do *bel canto*, adaptaram-se por forma a encontrar as novas exigências musicais, garantindo assim a continuação do *bel canto* dentro do seu tempo.»<sup>59</sup> (Stark, 1999, p. 189)

---

<sup>59</sup> Tradução da autora; versão original: *Bel canto is a concept that takes into account two separate but related matters. First, it is a highly refined method of using the singing voice in which the glotal source, the vocal tract, and the respiratory system interact in such a way as to create the qualities of chiaroscuro, appoggio, register equalization, malleability of pitch and intensity, and a pleasing vibrato. The idiomatic use of this voice includes various forms of vocal onset, legatto, portamento, glottal articulation, crescendo, decrescendo, messa di voce, mezza voce, floridity and trills, and tempo rubato. Second, bel canto refers to any style of music that employs this kind of singing in a tasteful and expressive way. Historically, composers and singers have created categories of recitative, song, and aria that took advantage of these techniques, and that lent themselves to various types of vocal expression. Bel canto has demonstrated its power to astonish, to charm, to amuse, and especially to move the listeners. As musical epochs and styles changed, the elements of bel canto adapted to meet new musical demands, thereby ensuring the continuation of bel canto into our own time.*

A definição apresentada por Stark aponta um conjunto de conceitos caracterizadores da época em causa, que nos remete para um conjunto diverso de temáticas relativas ao desenvolvimento vocal, de ordem fisiológica, técnica, interpretativa e expressiva. Embora o autor alerte para o facto do *bel canto* ter sido transversal aos três séculos em causa, como já referido, darei evidência à fase final desta época. Por isso parece pertinente destacar as referências relativas aos tratados que surgiram no século XVIII, como os de Tosi (1723) e Mancini (1774), mas também por vezes aos de Garcia. Relativamente a este último, embora a sua primeira publicação – *Mémoires sur la voix humaine* – em 1840, tenha sido já posterior à publicação do método de Vaccaj, Garcia é considerado por vários autores como um tratadista importante na história do canto da tradição italiana. Alberto Pacheco na sua obra *Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P.R. Garcia*, considera os três tratadistas como «personagens de grande importância na história do canto de tradição italiana» (Pacheco, 2004, p. 20), levando-nos a crer que muitos dos aspectos referidos nos tratados de Garcia provenham ainda das tradições da antiga escola italiana.

Os primeiros alicerces para a instituição da antiga escola de canto italiana, segundo Stark, deverão ter tido origem por volta dos séculos XVI e XVII. Por esta altura, o autor refere a existência de documentos que relatam a emergência do canto solo e de um novo modelo de bem cantar em certas cidades italianas tais como Ferrara e Mantua. Um pouco mais tarde, em Florença, virá a destacar-se a figura de Giulio Caccini como um dos primeiros tratadistas da era do *bel canto*. Stark refere ainda Caccini como o primeiro e principal cantor e professor de canto que veio a rejeitar a polifonia em favor do canto solo expressivo. O seu tratado- *Le nuove musiche*- escrito em 1602, reflecte o ideal de técnica vocal que defendia então e que, posteriormente, veio a ser considerado por várias escolas italianas (Stark, 1999, pp. 195- 197).

O culto pela voz solista capaz de mostrar todo o seu virtuosismo, caracteriza este período em toda a sua extensão. Inerente a esta questão está o



surgimento dos *castrati*, que muitos autores consideram ser o elemento mais importante para o desenvolvimento do *bel canto*. Stark refuta de um algum modo esta visão, argumentando que os «princípios do *bel canto* foram estabelecidos antes do surgimento dos *castrati*, e que as melhores descrições pedagógicas das técnicas do *bel canto* foram escritas por Garcia e outros num tempo em que os *castrati* estavam num estado de declínio»<sup>60</sup> (Stark, 1999, p. 198). Contudo, acrescenta que embora as técnicas intrínsecas ao *bel canto* tenham sido desenvolvidas sem o “fenómeno” dos *castrati*, estes terão elevado os seus ideais vocais a um patamar jamais conseguido (Stark, 1999, p. 198).

O fascínio por este tipo de cantores e toda a escrita musical que decorre das suas capacidades de execução levam, tal como refere Stark, a um forte desenvolvimento das técnicas e recursos expressivos usados no canto. Duey refere as razões que permitem a estes cantores a execução de tais proezas:

«A sua fenomenal capacidade em cantar longas passagens de *bravura* e produzir os seus famosos *messa di voce* ou “swell tone” (i.e.; crescendo e diminuendo) deve-se em primeiro lugar à dimensão da caixa torácica que permitia a inalação de uma enorme quantidade de ar e em segundo lugar ao facto da laringe ser consideravelmente mais pequena que o normal, permitindo assim uma produção vocal com muito menos esforço na respiração»<sup>61</sup> (Duey, 1951, p. 63)

Por outro lado Stark enuncia um conjunto de elementos que terão levado ao cultivo da “arte do *castrato*”:

«A arte dos *castrati* ficou definida por uma forte, penetrante, redonda e doce qualidade sonora; por uma surpreendente flexibilidade e, nos melhores casos,

---

<sup>60</sup> Tradução da autora; versão original: *The principles of bel canto were well established before the rise of castrato singers, and the best pedagogical descriptions of bel canto techniques were written by Garcia and others at a time when the castrati were in a state of decline.*

<sup>61</sup> Tradução da autora; versão original: *Their phenomenal capacity in singing long bravura passages and producing their famous messa di voce or “swell tone” (i.e., crescendo and diminuendo) was due first to their abnormal chest dimensions which allowed them to inhale a great amount of air and second to the fact that the larynx was considerably smaller than normal, thus allowing the voice to be produced with much less expenditure of breath.*

por uma boa escolha de passagens ornamentadas; por uma clara articulação; por uma enorme extensão e unificação de registos; por *trillos* que superavam os rouxinóis; por uma soberba execução do *messa di voce*; por uma inacreditável economia de ar e execução de longas frases; e finalmente, pela capacidade de tocar uma audiência, mesmo sem acompanhamento»<sup>62</sup> (Stark, 1999, p. 202)

Na verdade para além de grandes cantores, os *castrati* foram também grandes *maestri di canto*, responsáveis pelo desenvolvimento dos métodos vocais italianos do século XVII e XVIII. A este nível destacam-se os já citados tratados publicados por Pier Francesco Tosi (1723) – *Opinioni de' cantori antichi e moderni* – e, por Giambattista Mancini (1774) – *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* -, que relatam o modo como era visto o aparelho vocal naquela época. Pacheco refere que embora escritos em épocas um pouco distintas, o facto de tanto Tosi como Mancini serem *castrati*, leva a que os tratados se assemelhem na abordagem relativa à técnica e estética vocal. O autor aponta contudo o facto de Tosi criticar os exageros da música virtuosística, que tinha como forte modelo a música instrumental. Por outro lado, eventualmente fruto da era do Iluminismo, o tratado de Mancini apresenta já alguma preocupação com a ciência, sendo considerado o primeiro tratado que fala extensivamente sobre registos vocais (Pacheco, 2004). Será relevante considerar-se o facto de Mancini ter tido contacto com a Escola Napolitana, embora por escasso período, dado ter sido aluno de Leonardo Leo em Nápoles entre 1728-1730, quando ainda jovem, continuando a sua formação académica depois em Bolonha.

Seguidamente farei uma breve análise, que procurará incidir sobre as práticas mais recorrentes no ensino do canto, bem como a caracterização do aparelho vocal nas vertentes: técnicas, interpretativas e expressivas.

---

<sup>62</sup> Tradução da autora; versão original: *The art of the castrato was defined by a tone quality that was strong, penetrating, round, and sweet; by an astonishing flexibility and, in the best cases, good judgment in the singing of florid passages; by clear articulation; by an expanded range and united registers; by trills that outdid the nightingales; by the superb execution of the messa di voce; by breath economy and unbelievably long vocal phrases; and finally, by the ability to touch an audience, even by tone alone.*»

### 3.2. Recursos didácticos para o ensino do canto

Pacheco menciona um conjunto de recursos e princípios indicados pelos três tratadistas (Tosi, Mancini e Garcia), como metodologias para o ensino do canto. Embora o autor refira que o tratado de Mancini apresenta já algum conhecimento científico, o ensino do canto era feito essencialmente através do conhecimento técnico proveniente da experiência enquanto cantores, recorrendo essencialmente a um ensino empírico e por imitação (Pacheco, 2004, p. 29). Efectivamente será no século XIX que um maior desenvolvimento científico permite que a didática do canto se venha a basear em princípios fisiológicos, essencialmente presente no tratado de Garcia. Segundo Pacheco Garcia procura fazer uma «descrição detalhada do aparelho vocal, bem como a tentativa de explicar fisiologicamente os mecanismos de alguns elementos como o timbre e os registos vocais.» (Pacheco, 2004, pp. 29, 30), desenvolvendo-se uma maior consciência das estruturas constituintes do aparelho vocal.

Vários autores reportam-se ao treino auditivo como veículo fundamental para o desenvolvimento vocal. Duey por exemplo reserva um capítulo na sua obra *Bel Canto in its Golden Age* somente dedicado ao treino auditivo. De facto relacionado com a questão auditiva, encontram-se todas as questões relacionadas com uma correcta afinação, facto presente em todos os tratados já citados. A ferramenta utilizada com o intuito de suprir este problema era a leitura musical à primeira vista ou solfejo. Pacheco refere que este método, oriundo já das técnicas de solmização criadas por Guido d'Arezzo no século XVI, era recomendado no século XVIII como «meio de melhorar a entoação, de aprimorar a emissão vocal e a pronúncia das cinco vogais, além de aumentar a extensão vocal do estudante.» (Pacheco, 2004, p. 31).

Segundo Duey, Mancini defenderia que uma boa e prática forma de garantir uma correcta entoação, seria fazer com que o estudante entendesse a exacta distância entre as notas da escala assim como em todos os intervalos, fazendo-lhe ver essas diferenças de altura. O modo de execução do solfejo seria ainda um meio de adquirir diversas competências vocais, por isso, acrescenta que nunca poderia ser cantado de forma lânguida e, se cada passagem fosse

executada com uma entoação precisa traria benefícios tanto para o professor como para o aluno (Duey, 1951, pp. 103, 104).

Por outro lado, Duey refere ainda que Mancini não defendia o estudo do solfejo ao longo de toda a formação do estudante, alegando que quando um aluno alcançava um determinado estágio de desenvolvimento vocal, o professor não deveria atrasá-lo com o estudo do solfejo (Duey, 1951, p. 104). Pacheco refere também esta posição de Mancini citando um excerto do seu tratado que passarei a reproduzir:

««Quando o professor vir que o estudante está com entoação segura no ataque da primeira nota e for capaz também de ler claramente o solfejo, ele precisa de introduzir imediatamente o aluno na vocalização. De outra forma, o hábito de falar o nome das notas constantemente pode por em perigo a posição correcta da boca. Enquanto a vocalização o torna seguro na entoação, ela também faz a voz ágil e flexível e acostuma a pronunciar as palavras com clareza.» (MANCINI, 1912, p.72)» (Pacheco, 2004, p. 36)

Relativamente à posição de Garcia quanto à estratégia do solfejo, Pacheco refere que não se encontra nenhuma oposição ao seu uso ao longo do seu tratado – *A Complete Treatise on the Art of Singing*. No seu tratado, Garcia recordará a importância do solfejo há um século atrás, referindo a solmização como uma prática antiga que veio a dar lugar ao vocalizo, com o intuito de facilitar a «dificuldade que o sistema de mutações apresentava na nomenclatura das notas (GARCIA, 1985, 1ª parte, p.2)» (Pacheco, 2004, p. 32).

Esta é todavia uma prática de ensino a que várias escolas de música italianas terão recorrido. Atendendo àquela que faz também parte de algum modo do objecto de estudo deste trabalho – A Escola Napolitana – encontramos referência ao solfejo não só como estratégia de aprendizagem no que respeita ao ensino do canto, mas também como técnica de composição. Deste modo Sanguinetti refere que um dos métodos usados para a prática de composição, após a exploração e aprendizagem das diversas técnicas era a criação de pequenas peças com um pequeno solfejo e baixo continuo. O autor menciona ser uma estratégia muito explorada como primeira tarefa de uma composição livre, tratando-se, posteriormente, também de um exercício vocal (Sanguinetti, 2012).

Para além disso, os métodos usados na Escola Napolitana serão ainda considerados por estes tratadistas como exemplos a seguir. Assim, de acordo com Pacheco, lembrando a postura de Mancini, no que concerne ao estudo do solfejo, este tratadista irá recomendar que os professores procurem métodos de leitura musical mais simples, tais como os métodos usados pelo *maestro* Gaetano Grecco – considerando-o o primeiro a pensar numa simplificação do antigo método de leitura (Pacheco, 2004, p. 36). Porém a prática do uso do solfejo no ensino do canto irá perdurar pelo menos até meados do século XIX, tal como refere Rachele Mori:

«A isso é que se destina, sem dúvida, a prática do solfejo cantado, que se alternava com os vocalizos, uma prática amplamente difundida em Itália nos séculos passados e especialmente na era do *bel canto*, comprovado pelas coleções admiráveis de solfejo que chegaram até nós.»<sup>63</sup> (Mori, 1998, p. 32).

Deste modo poderemos, por exemplo, mencionar o pedagogo Francesco Lamperti que em 1883, já muito posteriormente à publicação da primeira edição do *Metodo di Canto* de Vaccaj, publica *L'arte del canto* na qual refere ainda o estudo do solfejo como uma forma de estudo capaz de garantir uma boa pronuncia, não devendo ser desprezado (F. Lamperti, 1916, p. 16). Na mesma obra Lamperti fornece ainda alguns exercícios construídos sobre o mesmo princípio, atenda-se ao seguinte exemplo:

---

<sup>63</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *A ciò mirava senza dubbio l'esercitazione del solfeggio cantato che si alternava ai vocalizzi, pratica largamente diffusa in Italia nei secoli scorsi e particolarmente all'epoca belcantista, come lo provano le mirabili raccolte di solfeggi pervenute sino a noi.*

Nº 1.

Andante. *pp*  
*portando la voce.*  
*pp*  
 \*) Do Fa Mi So - l La

**Exemplo 1:** (F. Lamperti, 1916, p. 44)

Como ferramentas de auxílio ao estudo do canto, nomeadamente na aquisição de uma perfeita entoação vocal, Mancini recomenda ainda que o estudo seja feito com recurso a um instrumento melódico. Por outro lado, aconselha a utilização de um espelho como meio para que o estudante possa controlar «movimentos convulsivos do corpo ou do rosto (TOSI, 1723, p.56)» ou para que «nenhuma contorção, nenhum hábito deplorável contraído nos estudos (GARCIA, 1985, 1ª, p.18)» (Pacheco, 2004, p. 39) se torne recorrente.

### 3.3. Aspectos relativos à técnica vocal

#### 3.3.1 Fisiologia do aparelho vocal

Os avanços científicos, trazidos pela era do Iluminismo do século XVIII, incutem a preocupação ou curiosidade de tentar perceber, que estruturas anatómicas e mecanismos fisiológicos poderão explicar a produção vocal. Pacheco refere que no tratado escrito por Tosi do início do século XVIII, raras são

as referências a este tipo de aspectos, contudo nos finais do século era já evidente essa preocupação, por exemplo, nos escritos de Mancini. O autor menciona que a abordagem de Mancini é ainda extremamente simples no que respeita à fisiologia vocal, contudo, demonstra que os cantores da segunda metade do século XVIII mostravam já interesse na sua compreensão.

Todavia Duey considera que Mancini aborda já com algum detalhe a questão do mecanismo subjacente à produção vocal, como se poderá verificar:

«De acordo com ele [Mancini], o acto de respirar causa um fluxo de ar na garganta que forma a voz. Os pulmões simplesmente fornecem o ar, os órgãos de facto da voz são a laringe, glote, úvula, língua, palato mole, palato duro, dentes e lábios. Por meio destes órgãos a voz ocorre pelas suas muitas e diversas modulações, devendo dar origem a uma voz perfeita, clara e forte. Mancini diz que a forma pela qual a laringe comprime o ar causa várias alturas na voz, e no canto, estes órgãos estão num estado contínuo de acção e excitação.»<sup>64</sup> (Duey, 1951, p. 138)

Será assim com o tratado de Garcia que o desenvolvimento científico iniciado no século XVIII lançará a base para uma futura pedagogia vocal, na qual farão parte estudos fisiológicos relativos à produção vocal. Pacheco refere-se ao facto de Garcia falar extensivamente sobre o aparelho vocal, «fazendo uma descrição abrangente das suas partes: os pulmões, o diafragma, a traqueia, a laringe, as cordas vocais, a glote, a faringe, o palato e a boca.» (Pacheco, 2004, p. 55). Por outro lado, Pacheco aponta ainda o facto de Garcia abordar também os mecanismos vocais que seriam responsáveis «pelos vários tipos de

---

<sup>64</sup> Tradução da autora; versão original: *According to him, the act of breathing causes a flux of air in the throat which forms the voice. The lungs merely furnish the air, the real organs of the voice being the larynx, glottis, uvula, tongue, soft palate, hard palate, teeth and lips. By means of all these organs the voice is given its many and diverse modulations, so that the better organized these are the more perfect, clear and strong the voice will be. Mancini says that the manner in which the larynx compresses this air causes the various pitches of the voice, and in singing, these organs are in a continuous state of action and excitement.*

sonoridade da voz humana (...) que explicariam os fenómenos de registros, timbres, intensidade vocal e diferenças entre os tipos vocais.» (Pacheco, 2004, p. 55).

### 3.3.2. A Respiração

Na opinião de James Stark, os tratados escritos até meados do século XVIII pouco abordam a questão da respiração. O autor refere as indicações deixadas por Tosi no seu tratado de 1723, no qual apenas alerta o aluno para fazer um bom uso da respiração, não devendo respirar no meio de uma palavra ou de uma passagem ornamentada (Stark, 1999, p. 95). Neste sentido, Duey vem considerar Mancini como a mais importante fonte italiana no uso da respiração no canto nos finais do século XVIII, devido ao seu cuidado em introduzir algumas explicações fisiológicas sobre a produção vocal (Duey, 1951, p. 86).

Mancini indica assim que uma elevação das costelas e um bom desenvolvimento do torax eram essenciais para a formação de um bom cantor. Na sua opinião, a extensão de uma voz depende da capacidade da caixa torácica e da força e velocidade com que o ar é expelido dos pulmões (Duey, 1951, p. 86). Segundo estes autores, Mancini refere ainda que a produção vocal está amplamente relacionada com uma boa gestão e conservação do fluxo de ar, por isso, no seu tratado refere já algumas regras no sentido de realizar uma correcta economização do fluxo de ar no canto. Duey virá ainda citar Mancini defendendo que «deve-se adquirir através do estudo a arte de conservar, segurar, guardar e retomar a respiração com um perfeito conforto»<sup>65</sup> (Duey, 1951, p. 89), permitindo assim a execução de muitas das passagens exigentes para o cantor, tais como agilidade e sustentação. Atenda-se à expressão *segurar* (hold) que Mancini e outros tratadistas referem. Segundo Stark o conceito inerente a esta designação deverá dar origem alguns anos mais tarde ao termo *appoggiare la voce*,

---

<sup>65</sup> Tradução da autora; versão original: «One must acquire through study the art to conserve, hold, save, ad retake the breath with perfect ease».



expressão amplamente usada pela escola italiana de canto e, referida como técnica essencial de respiração (Stark, 1999, p. 96).

Pacheco alude para a explicação de Garcia sobre esta temática, considerando-a mais detalhada do que a dos anteriores tratadistas referidos. Assim, Garcia irá relacionar a sua abordagem fisiológica do aparelho vocal com os mecanismos envolvidos nos processos de inspiração e expiração. Neste sentido, apresenta uma descrição precisa de ambos os processos, lembrando que a passagem de ar pela garganta não deve causar qualquer tipo de ruído, uma vez que prejudicaria o resultado vocal, levando ainda à secura e rigidez da garganta. (Pacheco, 2004, p. 66). Pacheco apresenta ainda a descrição que Garcia faz daquilo que considera ser uma respiração completa, que envolve a expansão completa da caixa torácica, o abaixamento do diafragma e a elevação do tórax. Tal como os tratadistas anteriores também este fornece algumas regras de como respirar correctamente durante a execução vocal. Deste modo Garcia defende que se deveria respirar somente nas pausas que ocorrem na melodia e nas palavras ao mesmo tempo. Assim, a respiração deveria acontecer somente em tempos fracos, permitindo atacar a nota seguinte no início exacto do tempo forte, conservando intacta a acentuação do compasso. Por outro lado, Garcia introduz um novo conceito - *mezzo respiro* -, permitidas em situações com pequenas pausas que separam motivos, podendo o cantor aí fazer uma respiração muito rápida.

### 3.3.3. Os Registos Vocais

A crença na existência de apenas dois registos vocais - *voce di petto* (voz de peito) e *voce di testa* ou *Falsetto* (voz de cabeça) - na escola italiana predominou até meados do século XVIII. Na verdade por esta altura a reflexão sobre o funcionamento dos registos vocais, por parte destes tratadistas *castrati*, pouco recaía sobre as vozes femininas. Tosi e Mancini terão assim privilegiado a análise sobre os mecanismos das vozes de *castrati* e, embora com menos intensidade, também as masculinas. James Stark refere que Tosi no seu tratado, alerta para a importância dos cantores dominarem ambos os registos,

considerando que a *voce di testa* seria melhor para cantar passagens ornamentadas, por ser mais fraca que a *voce di petto*. Tosi referir-se-á também à necessidade da equalização dos registos vocais, chamando a atenção para o ponto de transição entre os dois registos (Stark, 1999, pp. 60, 61).

Posteriormente, Mancini virá também no seu tratado referir-se à existência de dois registos vocais, alimentando a mesma posição de Tosi, no que respeita ao facto da *voce di testa* ser mais fraca que a *voce di petto*. Por esse motivo apela para que o *maestro di canto* trabalhe a unificação dos registos vocais (Stark, 1999, p. 62). Duey fortalece esta posição, referindo ainda que Mancini considerava fundamental para um cantor possuir os registos vocais unificados, para a aquisição de uma sonoridade pura e uma qualidade perfeita, em toda a sua extensão. De acordo com este autor, Mancini sustentava mesmo, que seria difícil adquirir qualquer virtuosismo vocal, se os registos não estivessem misturados (Duey, 1951, p. 124).

Todavia será ainda útil atender à discussão que por finais do século XVIII surge em França, uma vez que Vaccaj terá frequentado este meio precisamente por esta altura. Partirá também daqui abordagem que Garcia fará posteriormente no seu tratado, no que respeita a esta temática. Segundo Stark surge a corrente, nomeadamente pelos professores do Conservatório de Paris: Jean Paul Martini (1741 – 1816) e Bernardo Mengozzi (1758 – 1800), da existência de três registos vocais especialmente nas vozes femininas. Assim, Martini terá defendido na sua obra *Mélopée moderne* (1792) a existência dos registos: *voix poitrine* (para a voz grave), *voix du gozier* (para a voz média) e *voix tête* (para a voz aguda). Também Mengozzi na sua publicação *Méthode de chant du Conservatoire de musique* (Paris, 1803) descreve a teoria de dois registos vocais (registo de peito e de cabeça ou falseto) para as vozes masculinas e para os sopranos a existência de três registos (de peito, médio e de cabeça) (Stark, 1999, p. 67). Duey virá ainda referir-se que também estes tratadistas apelavam à importância e necessidade de unificação dos registos vocais (Duey, 1951, pp. 132, 133).

As abordagens realizadas por Garcia a este respeito, já no século seguinte, demonstram ter presente as discussões geradas até então. Na sua primeira publicação *Mémoires sur la voix humaine* (1840), Garcia menciona ainda a

existência de dois registos principais: *registre de poitrine* (registo de peito) e *registre du fausset-êtré* (registo de cabeça-falseto). Segundo Stark, Garcia consideraria o registo de cabeça como uma extensão do registo de falseto, uma vez que descrevia o registo de cabeça-falseto como um único registo com duas partes, cuja mais grave teria o nome de *falsetto ou médium* e a parte aguda o nome de *cabeça* (Stark, 1999, p. 68). Garcia irá ainda mais além, nomeadamente no que respeita à explicação teórica de registo vocal, descrevendo uma teoria que designa por *princípio mecânico* para explicar o seu funcionamento. Assim «descreve os dois registos principais como sendo produzidos por dois modos distintos de vibração das pregas vocais. Na voz de peito, as pregas vocais vibram ao longo de toda a sua extensão e profundidade; no registo de cabeça-falseto apenas as margens internas das pregas vocais vibram, sendo que a quantidade de massa que vibra é menor»<sup>66</sup> (Stark, 1999, p. 69). Stark considera todavia que esta explicação poderá ter suscitado certos mal entendidos, referindo-se ao registo médio feminino como *falsetto*. Stark explica que a opção de Garcia por esta denominação se relacionava com o facto da voz de falseto ser considerada fraca e com uma certo grau de “soprosidade” na sua emissão, conferindo-lhe uma qualidade baça (Stark, 1999, pp. 70, 71). Deste modo em publicações posteriores, como *Hints on Singing* (1894), Garcia adopta já o modelo dos três registos vocais, explicando que todas as vozes são formadas por três registos distintos: *peito, médio e cabeça*. Embora venha a fazer uma nova descrição de cada um destes três registos, acrescenta também, tal como menciona Stark: ««Estes nomes estão incorrectos, mas são aceitáveis.» (Garcia 1894, 7)» (Stark, 1999, p. 72). Será ainda de salientar o facto de Garcia se debruçar com um cuidado especial também sobre a questão da unificação dos registos vocais, acrescentando ainda indicações de como o alcançar.

---

<sup>66</sup> Tradução da autora; versão original: *He described the two main registers as being produced by two distinct modes of vibration of the vocal folds. In the chest voice, the vocal folds vibrate throughout their length and depth; in the falsetto-head register only the inner margins of the vocal folds vibrate, so that the vibrating mass is smaller.*

### 3.3.4 Qualidade vocal vs timbre vocal

A qualidade vocal ou qualidade do som emitido foi durante séculos um ponto a que muitos tratadistas se referiram, embora Stark refira que ao longo do século XVI e XVII, os tratadistas não se terão debruçado sobre a explicação exacta deste conceito. O autor esclarece dizendo que frequentemente se encontrava referência, aos aspectos que cada autor considerava fazer parte de um ideal vocal pessoal ou estético, de um determinado período. Deste modo encontrar-se-ia referência a expressões como «precisão na altura [afinação], boa articulação, bom gosto e uso de ornamentação flexível, precisão rítmica e uma entoação estável, suave, firme, clara doce e sonora»<sup>67</sup> (Stark, 1999, p. 34). A defesa destas características e pelo seu modo de aplicação era assim, resultado de um ideal estético cultivado em cada período, que cada autor procurava descrever numa base pessoal e subjectiva. Stark menciona o termo *chiaroscuro*, que terá sido usado pela primeira vez por Mancini no seu tratado, para descrever o ideal vocal predominante ao longo do século XVI e XVII. Segundo o autor o som deveria assim apresentar um certo brilho aliado a uma qualidade redonda numa complexa textura de ressonâncias vocais, capaz de lhe fornecer a qualidade escura (Stark, 1999, p. 33).

Este ideal vocal está intrinsecamente relacionado com o modo como era percebido todo o sistema articulatório e ressoador naquele período. Segundo Duey, os tratados relativos ao período do *bel canto* pouco se dedicam às cavidades da garganta, boca e cabeça como meio que reforça o som produzido pelas pregas vocais (Duey, 1951, p. 113). Todavia, encontra-se presente em muitos desses documentos, alusão ao modo como devem ser trabalhados várias das componentes móveis que constituem o tracto vocal. Duey e Pacheco abordam em grande medida a posição da boca que muitos destes tratadistas defendem como essencial para a obtenção da qualidade vocal, isto é, da sonoridade defendida ao longo daquele período. Actualmente, sabemos que a

---

<sup>67</sup> Tradução da autora; versão original: (...) *accurate pitch, good articulation, tasteful and flexible ornaments, accurate rhythm, and a tone which was stable, smooth, firm, clear, sweet, lovely, or sonorous.*

posição da boca se relaciona com o modo de posicionamento de outros elementos menores, como por exemplo lábios, língua, palato, mandíbula, contudo até meados do século XVIII essa distinção raramente terá ocorrido.

Pacheco refere que tanto Tosi, Mancini e Garcia alertam para a posição da boca nos seus tratados. Tosi menciona que a posição da boca deverá inclinar-se para a forma de um sorriso, alertando para os perigos de uma excessiva e insuficiente abertura, capazes de dificultar a articulação do texto e a emissão vocal (Pacheco, 2004, p. 75). Duey afirma que Mancini sustenta uma posição firme relativamente a este ponto, afirmando mesmo que posição da boca é essencial para o sucesso vocal do aluno. Mancini alega que a clareza da voz dependeria do modo de abertura da boca, se tal não fosse a mais adequada o som não seria claro, bonito e sonoro. Considera ainda que este é um erro comum de um aluno de canto, partilhando da opinião de Tosi a respeito da excessiva e insuficiente abertura, podendo, no primeiro caso, levar a tensões na garganta, rouquidão, perda de flexibilidade e, no segundo, a um mau funcionamento da língua prejudicando a questão da articulação. Mancini alerta ainda para uma posição da garganta que deverá estar em harmonia com a posição da boca, para a obtenção de uma qualidade vocal clara em cada vogal (Duey, 1951, pp. 113-115). De facto, nos séculos seguintes, esta questão virá a tornar-se um pilar importante no ensino do canto da escola italiana, devendo ter estado na origem do termo *Gola Aperta*.

Segundo Stark e Pacheco, Garcia irá mais além que Tosi e Mancini na sua abordagem sobre qualidade vocal, nomeadamente da identificação das estruturas do trato vocal. Assim Pacheco cita as palavras de Garcia referindo que ««uma abertura excessiva da mandíbula tem como efeito fechar a faringe e consequentemente apagar as vibrações da voz retirando do órgão a sua abóbada ressoadora.» (GARCIA, 1ª parte, 1985, p.25)» (Pacheco, 2004, p. 79). Stark aponta ainda Garcia como sendo o primeiro a tentar explicar a qualidade sonora através da distinção que faz entre produção vocal que ocorre na laringe (fonação) e o efeito do tubo de ressonância (Stark, 1999, p. 36).

As exigências que as orquestras impõem aos cantores do século XIX, incitam a uma maior exploração de sonoridades, que possam fazer face ao

volume sonoro pretendido. Pacheco chama assim a atenção para um novo tipo de sonoridade vocal - *voix sombrée* -, tendencialmente mais escura, que irá agora entrar na abordagem de Garcia. Assim, embora os seus antecessores, Tosi e Mancini, tivessem já abordado a questão do timbre como elemento estético do canto, Garcia explorará este conceito para explicar as variantes possíveis de sonoridade vocal, por meio de alterações fisiológicas dos mecanismos de produção da vocal (Pacheco, 2004, pp. 93, 94). Assim, defende que variedade de timbres é produto dos diferentes sistemas de vibração da laringe e das modificações que a faringe imprime ao som aí produzido. Pacheco menciona assim as condições que, segundo Garcia, definem o timbre em cada indivíduo: «dependendo da forma, volume, consistência e estado de saúde do aparelho vocal» e bem como «da direcção que o som toma dentro do tubo vocal, da conformação e capacidade deste tudo, do grau de tensão das suas paredes, da acção dos músculos constritores e do véu palatino, da separação maxilar e dos dentes, e da conformação dos lábios e da língua.» (Pacheco, 2004, p. 94). Estes seriam assim os elementos responsáveis pela obtenção de um timbre escuro ou claro.

Garcia virá ainda identificar os mecanismos fisiológicos que seriam responsáveis por cada tipo de timbre, que passariam por modificações na posição da laringe, no palato e faringe. Além disso, irá ainda descrever os diversos movimentos da laringe e faringe para a obtenção dos vários timbres. Pacheco acresce ainda, o facto de Garcia considerar a existência de uma multiplicidade de timbres, entre a sonoridade escura e clara, referindo que a voz pode tomar diversas características com o intuito de favorecer a expressividade e articulação de vogais (Pacheco, 2004).

#### 3.4. Aspectos relativos à expressão

James Stark considera que a era do *bel canto*, associada ao surgimento de uma classe virtuosa de cantores, traz o reconhecimento de que a voz humana poderia ser usada de uma forma extraordinária ao serviço da expressividade

(Stark, 1999, p. xvii). Por esse motivo valorizam-se altamente as qualidades do cantor, nomeadamente a sua capacidade de improvisação e ornamentação. Celletti referindo-se à vocalidade no período de Rossini menciona um conjunto de princípios básicos, obrigatórios ao cantor para tornar o canto expressivo. Na sua opinião, tais princípios passavam por executar correctamente o *messa di voce*, cantar *legatto* e executar *portamento*, frasear bem através da realização de nuances e executar ornamentos de uma forma irrepreensível (Celletti & Fuller, 1991, p. 171). De acordo com as posições destes autores, procurarei na secção seguinte abordar os elementos de teor expressivo com maior destaque nesta altura.

#### 3.4.1 Articulação de palavras, pronúncia e fraseado

A preocupação por uma correcta articulação e pronúncia, embora tida em conta já no século XVIII em diversos documentos teóricos sobre o canto, ganha especial destaque no tratado de Manuel Garcia. Porém, Tosi e Mancini, ainda que de uma forma um tanto superficial, consideram já esta questão importante. Pacheco refere que Tosi considerava fundamental que um cantor possuísse uma boa pronúncia, apelando ainda a uma boa articulação das vogais. Sabemos ainda que o estudo do solfejo, tal como foi exposto no ponto 3.2. deste capítulo, era também usado regularmente como ferramenta para trabalhar a entoação e articulação. Rachel Mori refere que assim:

«[o solfejo] acompanhando o desenvolvimento dos estilos, oferecia aos *maestri* hábeis, a oportunidade de iniciar a complexa articulação das palavras, usando a silabação das notas que compõem o solfejo cantado, alternando assim, habilmente o exercício do vocalizo.»<sup>68</sup> (Mori, 1998, p. 32)

---

<sup>68</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: (...) *accompagnando lo sviluppo degli stili, offrivano a quegli accorti maestri l'opportunità di avviare l'articolazione complessa delle parole, mediante la sillabazione delle note di cui si compone il solfeggio cantato, alternando così abilmente l'esercizio del vocalizo.*

A autora virá ainda citar as palavras de Tosi no que respeita à importância do trabalho prévio da articulação pelo aluno de canto, apelando ao *maestro di canto* para que faça solfejar o estudante, pois vocalizar antes do tempo não o ajudará na sua evolução (Mori, 1998, p. 32).

Segundo Pacheco, Mancini será um pouco mais preciso do que Tosi relativamente à questão da articulação, referindo que as vogais deveriam ser todas pronunciadas com a mesma forma de boca (Pacheco, 2004, p. 245). Duey acrescenta ainda que Mancini considerava que as vogais [a], [e] e [i] deveriam ser cantadas sob uma posição de boca tendendo para a forma de um sorriso e, somente as vogais [o] e [u], deveriam sofrer ligeiras alterações da posição inicial (Duey, 1951, p. 115).

De facto a problemática da articulação e pronúncia virá a ser explicada em grande detalhe por Garcia no seu tratado. Pacheco alude ao facto de Garcia lhe dedicar todo um capítulo, abordando detalhadamente articulação das vogais, das consoantes e sua acentuação, bem como a distribuição das palavras sobre as notas (Pacheco, 2004, p. 247).

No que respeita à articulação das vogais, Garcia indica estar relacionada com a mobilidade dos órgãos do *tubo vocal*, que será o responsável por dar variadas nuances a cada vogal, podendo igualmente ser usado como recurso expressivo. A sua preocupação com a questão fisiológica leva-o a explicar os mecanismos responsáveis pela articulação de cada vogal, dependendo, quanto a si, da posição da laringe, faringe, língua e lábios. A atenção de Garcia cairá também sobre o número de vogais dos idiomas mais recorrentes no ensino do canto, referindo, por exemplo, o facto da língua italiana não ter vogais nasais ao contrário do francês. Relativamente à atenção dada às consoantes, Pacheco analisa com algum detalhe a descrição de Garcia no que respeita à formação de cada consoante no aparelho vocal. Garcia irá debruçar-se sobre a análise dos acentos de pronúncia, acentos tónicos, bem como aquilo que chama de *apoio das consoantes*. Sobre este último aspecto Pacheco explica tratar-se de um impulso mais forte e uma preparação mais longa de algumas consoantes, sendo o caso, por exemplo, das consoantes duplas italianas (Pacheco, 2004, pp. 247-250).



Os dois últimos tópicos que Garcia dedica no seu capítulo sobre a articulação, prendem-se com a sustentação da voz na articulação do texto, bem como à distribuição das palavras sobre as notas. No que respeita ao primeiro ponto, o pedagogo sustenta que os mecanismos de articulação não deverão interferir com os mecanismos de emissão e sustentação do som (referindo-se ao sistema respiratório e fonatório). Refere ainda que a voz deve ser prolongada sem choques e sem qualquer tipo de enfraquecimento de uma sílaba ou de uma nota para a outra, formando um único som igual e contínuo. Acrescenta ainda que é necessário dar à vogal a maior parte do valor da nota a que pertence, usando apenas o fim deste valor para preparar a consoante seguinte. No último tópico Garcia afirma, segundo Pacheco, que o acento das palavras deverá coincidir com os acentos da métrica da linha musical. Tal como já se havia debruçado no estudo das vogais, volta a referir-se à questão dos idiomas, nomeadamente da língua francesa e italiana, no que respeita à prosódia. A este nível Garcia indica que no caso de haver duas ou mais vogais para a mesma nota a voz deve deter-se sobre a vogal de maior acentuação. Contudo no caso de um grupo de vogais com o mesmo acento a voz não se deve deter em nenhuma vogal, dando a todas a mesma importância (Pacheco, 2004, pp. 247-254).

Tanto Mancini como Garcia terão ainda abordado a relação entre expressividade e articulação. Mancini terá defendido, de acordo com os relatos de Pacheco, que a expressividade só seria possível caso o cantor compreendesse a força das palavras, conhecesse o contexto do que estava a representar e tivesse uma boa pronúncia. Deste modo, Mancini virá a aconselhar como estratégia para exercitar essa competência, a declamação de poesia ou «textos de um bom livro» (Pacheco, 2004, p. 256). Já Garcia, refere-se à componente expressiva, segundo Pacheco, como fazendo parte da arte de frasear, alegando que para isso o cantor deveria ter um bom domínio sobre a pronúncia, a respiração, o tempo, a dinâmica e os ornamentos (Pacheco, 2004, p. 256). Celletti descreve como arte de frasear a capacidade que o cantor deve ter de formar cada frase musical, por forma a que esta crie um impacto por si própria, sabendo como calcular a respiração exacta em relação ao comprimento de cada secção, inserindo pausas onde o compositor as omite (Celletti & Fuller, 1991, p. 172).

### 3.4.2 Ornamentação

O culto pelo virtuosismo do cantor que se vive na época áurea do *bel canto*, leva a uma exploração extrema das possibilidades da voz humana. De facto, com o intuito de engradecer a expressividade, o cantor deveria possuir a melhor técnica vocal que lhe permitisse exhibir as suas proezas vocais, recorrendo a um conjunto de elementos embelezadores da melodia. Stark cita todavia, o conflito que parece por vezes existir entre virtuosismo e expressividade em finais do século XVIII e XIX, nos quais a beleza da voz e uma brilhante execução se sobrepunham ao teor dramático do texto (Stark, 1999, p. 167). Todavia a ornamentação era parte integrante das competências ensinadas ao cantor por esta altura, sendo objecto de estudo numa boa parte dos tratados escritos então. Ao longo desta secção tentarei abordar o modo como tais elementos eram considerados nos principais tratados que têm vindo a ser mencionados.

Segundo Pacheco, tanto Tosi como Mancini, nos seus tratados se referem à importância da ornamentação que, relacionada com a improvisação, demonstraria as qualidades técnicas de um cantor, bem como o seu bom gosto e criatividade musical. Para a execução de ornamentação Tosi considera que o cantor deveria possuir qualidades como inteligência, capacidade de invenção, arte e bom gosto. Contudo já na altura em que escreve o seu tratado Tosi adverte para alguns exageros de ornamentação que considerava existir naquela altura, alertando para que a ornamentação excessiva fosse evitada. Não faria sentido por exemplo parar e criar ornamentação em todas as cadências, tal como refere Pacheco citando as palavras de Tosi:

«[Tosi] critica a presunção dos cantores em esperar que «uma orquestra inteira pare no meio do fluxo mais belo do andamento de uma aria, afim de esperar pelos seus caprichos mal fundamentados, decorados para serem levados de um teatro ao outro.» (TOSI, 1723, p.65)» (Pacheco, 2004, p. 124).

Nesta secção irei apenas referir-me a um conjunto de ornamentos que mais frequentemente eram usados nesta altura pelos cantores - *portamento*, *appogiatura*, *grupeto*, *acciaccatura*, *trillo* e *mordente*. Incluirei a referência à

agilidade vocal dado estar intimamente ligada ao uso de ornamentação, nomeadamente ao recurso de *coloratura* ou *passaggi*.

A execução do *portamento* é um dos princípios básicos que Celletti refere para que o canto fosse expressivo. James Stark considera que a melhor descrição histórica dada de *portamento* foi a de Mancini que, considerava este ornamento, como um dos principais elementos do canto, necessário em todos os seus estilos. Assim Stark cita as palavras de Mancini:

«Entende-se por este portamento nada mais que passar, ligando a voz, de uma nota à outra em perfeita proporção e união, tanto subindo como descendo. Será cada vez mais belo e perfeito quanto menos for interrompido pela respiração, porque deve ser uma gradação justa e limpa, mantida de uma nota para a outra.» (Mancini 1967, 40-1)<sup>69</sup> (Stark, 1999, p. 165).

Pacheco refere que Mancini considerava ainda que o *portamento* estaria assim estritamente ligado por um lado, com a união dos registos vocais, mas ainda com a execução da *appoggiatura*. Defendia, por isso, que para executar um *portamento* o aluno necessitaria de possuir os registos vocais equalizados, de tal forma que o *portamento*, entre notas que se encontram em diferentes registos, não fosse interrompido no seu ponto de passagem. O autor acrescenta ainda que segundo Mancini o «estudo do *portamento* possibilita ao cantor cantar com facilidade e prazer em qualquer estilo de canto pois conquista assim uma boa sustentação sonora e a facilidade de passar gradativamente de uma nota para a outra» (Pacheco, 2004, pp. 152, 153).

Pacheco cita ainda Garcia, como dando uma definição de *portamento* próxima da de Mancini, contudo descreve o seu uso prático, fornecendo alguns exercícios para o seu treino. Garcia terá considerado o portamento como uma maneira enérgica e graciosa de colorir a melodia. Se relacionado com

---

<sup>69</sup> Tradução da autora; versão original: «By this *portamento* is meant nothing but a passing, tying the voice, from one note to the next with perfect proportion and union, as much in ascending as descending. It will then become more and more beautiful and perfected the less it is interrupted by taking breath, because it ought to be a just and limpid gradation, which should be maintained and tied in the passage from one note to another.»

sentimentos vigorosos, deveria ser forte, cheio e rápido, por outro lado relacionado com movimentos ternos e graciosos deveria ser mais lento e suave (Pacheco, 2004, pp. 155, 156).

Celletti e Stark apresentam, no entanto, a execução do *portamento* ligada à execução do *legatto*. Stark refere que «como o *legatto*, o *portamento* é ideal para [explorar] as capacidades contínuas e elásticas da voz humana.»<sup>70</sup> (Stark, 1999, p. 165). De facto Stark considera o *legatto* como a forma de articulação vocal mais importante no canto clássico. Embora este autor não refira nenhum dos tratadistas do século XVIII relativamente ao *legatto*, menciona Lamperti, que na sua obra *The Art of Singing*, diz que a sua execução deverá ser suave, não podendo haver quebras sonoras de uma nota para a outra, assim como uma interrupção do fluxo de ar. Stark chama a atenção, contudo, para a inevitável interrupção do fluxo sonoro pela articulação de texto, sustentando e referindo simultaneamente a posição de Garcia para minimizar esta questão, através de uma posição estável e baixa da laringe bem como uma pressão estável no fluxo de ar (Stark, 1999, p. 165).

Tal como Mancini defende, a *appoggiatura* teria também uma estreita ligação com o *portamento*. Pacheco refere que Tosi dedica já um capítulo inteiro à *appoggiatura*, no qual apresenta conjunto de regras para a sua aplicação, embora segundo o autor, não seja apresentada a sua definição. Tal como Tosi, Pacheco refere que, também Mancini não define claramente o que é uma *appoggiatura*, citando a descrição que o próprio Mancini terá apresentado no seu tratado:

«A *appoggiatura* é somente uma ou mais notas ligadas. Divide-se em simples, dupla, ou seja, *gruppetto*. A simples é quando vem ligada a uma só nota. Se esta nota vem ligada a uma mais grave, chama-se *appoggiatura* superior e deve compreender sempre com um tom inteiro; se vem ligada a uma nota mais aguda, chama-se *appoggiatura* inferior e deve compreender sempre meio tom. (MANCINI, 1774, p.96)» (Stark, 1999, p. 134)».

---

<sup>70</sup> Tradução da autora; versão original: *Like legato, portamento is ideally suited to the continuous and elastic capabilities of the human voice.*

Mancini terá apresentado ainda regras para a duração da *appoggiatura*, referindo que no caso de seu valor ser simples deveria corresponder sempre à metade da nota principal, no caso de ser uma nota de valor composto deveria corresponder a dois terços. Paralelamente defende ainda que este ornamento deveria ser usado em palavras e música que expressassem sentimentos líricos e suaves (Stark, 1999, p. 135).

Na perspectiva de Garcia a *appoggiatura* é o ornamento mais fácil de executar. Pacheco refere a descrição apresentada por Garcia como tratando-se «de uma nota sobre qual a voz se apoia», continua dizendo que «normalmente é uma nota estranha à melodia, que precede e serve para atacar uma das notas reais do acorde.» (GARCIA, 1985, 1ª parte, p.66)» (Pacheco, 2004, p. 136)». Tal como Mancini, Garcia também se refere à sua tipologia, classificando-a como superior e inferior e, fornecendo exemplos para que o leitor possa confrontar com a escrita musical. Para além disso, Garcia ter-se-á também debruçado sobre as regras para a sua duração, contudo, ao contrário de Mancini, acaba por admitir que esta poderá ser variável dependendo da necessidade e natureza da melodia.

Garcia alude ainda para a necessidade de distinguir de entre as *appoggiaturas* as *acciacaturas*, como tratando-se de uma ««pequena nota viva que precede, à distância de um tom ou de um semitom, uma nota tão curta quando essa.» (GARCIA 1985, 1ª parte, p.67)» (Pacheco, 2004, p. 138). Contudo relativamente a este ornamento que Garcia considera um subtipo dentro das *appoggiaturas*, não se encontrará mais referência de entre os autores citados. Tal como Mancini, Garcia também se terá referido ao *gruppetto* como uma variante composta da *appoggiatura*. Pacheco refere que para Garcia depois da *appoggiatura*, o *gruppetto* será o ornamento mais dotado, referindo que este não deverá ter uma extensão intervalar maior que uma terceira menor. Relativamente à sua execução, Garcia terá advertido que a primeira nota deverá ser atacada com um *sforzando*, referindo que poderá ocupar diferentes posições em relação à nota que ornamenta: no começo da nota principal, no meio da sua duração ou no final.

Referindo-me agora ao *trillo*, Stark refere que muitos tratadistas do século XVIII e XIX o considerarem como o principal ornamento. De entre eles encontra-

se, por exemplo, Tosi que o terá considerado como ornamento essencial no canto profissional, referindo mesmo que quem teria facilidade nos *trillos* nunca teria falta de gosto numa cadência, já quem não o conseguisse executar dificilmente seria um bom cantor (Stark, 1999, pp. 169, 170). Tosi considerava portanto que este ornamento deveria surgir naturalmente ao cantor e que não poderia ser ensinado, advertindo que deveria ser «sólido, fácil e moderadamente rápido.» (Stark, 1999, p. 131). Pacheco menciona também os oito tipos de *trillos* apresentados por Tosi - *maior, menor, mezzo trillo, ascendente, decrescente, lento, raddoppiato e mordente* – tentando apresentar uma breve distinção entre cada um. O autor refere ainda a discussão apresentada por Tosi relativamente ao modo como o *trillo* poderia ser preparado por uma *appoggiatura* ou mesmo combinado com outros ornamentos.

Tal como Tosi, também Mancini terá dado uma forte importância ao *trillo*, dedicando um capítulo completo no seu tratado a este ornamento, juntamente com o *mordente*. Embora discordando com Tosi quando este defende que o *trillo* é um dom da natureza, também Mancini terá admitido não conhecer nenhuma regra para o seu ensino, seguindo as indicações deixadas pelo seu antecessor relativamente ao seu uso. Mancini irá também referir-se ao *mordente* como nascendo do *trillo*, apresentando uma definição que visa comparar os dois ornamentos. Assim, Pacheco citando as palavras de Mancini, refere que o *mordente* difere do *trillo* porque este «é composto de uma nota verdadeira e real vibrada igualmente com outra nota um tom mais alto; o *mordente* é composto de uma nota verdadeira e real com a alternância de uma outra nota falsa meio tom abaixo, e esta nota falsa deve ser percutida mais lentamente, com menor força e com menor valor do que a nota verdadeira e real, na qual sempre devem terminar o *trillo* e o *mordente*.» (MANCINI, 1774, p.116)» (Pacheco, 2004, p. 183).

Segundo Stark, Garcia no seu tratado, procura explicar como executar o *trillo* rejeitando, tal como Mancini, a noção de que é um dom da natureza (Stark, 1999, p. 170). Pacheco citando as palavras de Garcia mostra que para si ««o *trillo* é somente uma oscilação regular da laringe de baixo para cima e vice-versa.» (GARCIA, 1985, 1ª parte, p.70)» (Pacheco, 2004, p. 185), prosseguindo depois com a explicação desta citação. No entanto, Stark menciona ainda que Garcia

defenderia que o cantor deveria procurar o *trillo* através de um trémulo espontâneo da garganta e não através de um movimento progressivo de duas notas. Na sua análise Garcia apresenta ainda nove tipos de *trillos*, seguindo de perto as explicações já fornecidas por Tosi e, fornecendo simultaneamente diversos exercícios para a sua prática.

Estes dois últimos ornamentos considerados, encontram uma estreita ligação com a agilidade vocal. Por seu lado a agilidade estará não só relacionada com a execução deste tipo de ornamentos mas também com a *coloratura*. Será expectável, atendendo ao período a ser estudado, que a par com o *trillo*, a *coloratura* tenha sido uma temática amplamente explorada pelos tratadistas. Pacheco refere que terá sido certamente o caso de Tosi ao dedicar todo um capítulo do seu tratado a este tema. O tratadista terá considerado a existência de dois tipos de *coloratura* - *battuto* (articulada) e *scivolato* (*legatto*) – aconselhando a uma maior exercitação da primeira, uma vez que é a mais executada. Nesse sentido Tosi aconselha ainda que para adquirir agilidade o *maestro di canto* «acelere imperceptivelmente o tempo quando o aluno canta as passagens (...) tendo o cuidado para que essas passagens não se convertam num hábito vicioso.» (TOSI, 1723, p.32)» (Pacheco, 2004, p. 192). Por outro lado, continua explicando que o estudante deverá iniciar o estudo de *coloratura* por graus conjuntos e só depois para saltos maiores, advertindo para que o *maestro* corrija o aluno em situações de desigualdade de tempo e, caso ocorram articulações da língua, queixo ou qualquer gesto com a cabeça ou cintura durante a sua execução. Tosi referia-se ainda às vogais mais propícias para a sua aprendizagem. Assim, Pacheco citando as palavras do tratadista refere:

«Todo o mestre sabe que, sobre a 3ª e 5ª vogais [i] e [u] as *passaggi*<sup>71</sup> são de muito mau gosto, mas nem todos sabem que nas melhores escolas, não são permitidas tão pouco sobre a 2ª e 4ª vogais [e] e [o], quando essas vogais eram pronunciadas fechadas.» (TOSI, 1723, p.34)» (Pacheco, 2004, p. 193)

---

<sup>71</sup> O termo *passaggi* surge nestes tratados para designar *coloratura*.

Tosi aconselha assim a que o estudo de coloratura se inicie em vogais abertas. Pacheco refere ainda outras indicações deixadas pelo tratadista, advertindo para que a coloratura não se faça de modo nasal ou na garganta, distinguindo bem as execuções *battuto* e *scivolato* e, sem marcar exageradamente a sua articulação (Pacheco, 2004, p. 194).

Pacheco refere que, segundo Mancini, a agilidade vocal para a execução de *coloratura* é um dom da natureza. Stark menciona as suas palavras para descrever o tipo de actividade exigido ao aparelho vocal para a sua execução:

«o canto ágil «deve ser sustentado pela robusteza do peito, e acompanhado pela gradação da respiração, pela acção suave da garganta, para que todas as notas sejam ouvidas distintamente...»<sup>72</sup> (Stark, 1999, p. 167).

Pacheco menciona ainda que tal como Tosi, também Mancini apresenta alguns concelhos para a sua aprendizagem, alegando que para executar *coloratura* é fundamental que os registos estejam homogeneizados, assim como a obtenção de uma boa gestão do fluxo respiratório. Adverte também para a questão das vogais que deveriam ser bem pronunciadas em cada passagem, reforçando que as vogais fechadas não são úteis para trabalhar agilidade. Mancini terá defendido também, que qualquer voz precisa de fazer bem *volatina*, por combinar tanto quer com melodias de carácter vivo como lentas. O exemplo seguinte consta no seu tratado:

---

<sup>72</sup> Tradução da autora; versão original: (...) agile singing «should be sustained by the robustness of the chest, and accompanied by the gradation of the breath, the light action of the fauces, so that every note is heard distinctly...».



*Volatina* direta ou ascendente:



*Volatina* retrograda ou descendente:



Quando a *volatina* não excede uma oitava, é chamada simples; quando excede uma oitava, é chamada *volatina* dupla:



eles, aconselhando a que a aspiração não fosse usada entre cada nota; (4) Vocalização estacada (*Staccata*) – os sons seriam atacados separadamente com um golpe de glote. Garcia irá por fim deixar um grande número de exemplos musicais bem como diversos comentários sobre a sua execução (Pacheco, 2004, pp. 201-207)

### 3.4.3. Dinâmica

O recurso à variação de intensidade na emissão vocal terá sido também uma temática muito presente na abordagem dos tratadistas do século XVIII e XIX. Dentro desta abordagem está um recurso expressivo a que todos os tratadistas, que têm vindo a ser citados neste trabalho, se referiram com grande interesse: *nessa di voce*. Como já citado Celletti refere este recurso também com um princípio básico expressivo no canto no tempo de Rossini, descrevendo-o simplesmente como um movimento gradual do *pianíssimo* para o *fortíssimo* voltando novamente ao *pianíssimo* (Celletti & Fuller, 1991, p. 171).

A definição simples acima apresentada de *nessa di voce* terá estado próxima daquela apresentada por Tosi, que o terá descrito como um *crescendo diminuendo* (Stark, 1999, p. 95). Pacheco virá contudo citar as palavras de Tosi, nas quais procura explicar a sua importância no canto, referindo-se contudo ao seu estado de declínio. Tosi critica os cantores de negligenciarem o seu estudo bem como o seu uso, por eventualmente o relacionarem com o estudo do *estilo antigo*. (Pacheco, 2004, p. 166) Relativamente ao estudo de dinâmicas, Pacheco menciona que o tratadista aconselha que o *maestro di canto* ensine o aluno a cantar *forte* e *piano*, dando primazia contudo ao estudo do *forte*. Tosi terá argumentado que o uso excessivo do *piano* poderia levar o cantor a perder a voz, por considerar que conduzia a uma grande desgaste vocal. Pacheco deduz, por estes comentários, que possivelmente a obtenção de *piano* seria feita através de um inadequado uso do aparelho fonador (Pacheco, 2004, p. 158).

Mancini terá também considerado o estudo de dinâmicas, fundamental para o desenvolvimento do canto. Assim, Pacheco relata que este tratadista

defenderia que após o aluno possuir um bom *legatto* e dominasse a técnica de sustentação da voz, deveria começar a praticar variações de dinâmica a que chama de *chiaroscuro* e a partir daí desenvolver o *messa di voce* (Pacheco, 2004, p. 159). Embora possa parecer um tanto estranho a relação de dinâmica com o tipo de qualidade vocal *chiaroescuro*, que já foi objecto de análise do ponto 3.3.4., Rachel Mori explica que existiria por esta altura uma relação muito forte entre dinâmica e timbre:

«Portanto, também a dinâmica do som está relacionada ao jogo de aberturas e coberturas. Na verdade, *o piano é mais claro do que o forte* e vice-versa (...).»<sup>73</sup> (Mori, 1998, p. 92)

Pacheco indica assim que Mancini considera o *messa di voce* como um “ornamento” essencial para o canto, fornecendo ainda algumas regras para a sua execução (Pacheco, 2004, p. 167). Contudo Stark refere ainda, que Mancini teria já a consciência de que a sua execução exigiria já ao cantor o domínio de uma boa técnica vocal. Assim, a execução de um *messa di voce* implicaria um grande controlo do fluxo de ar, no qual o cantor deveria sustentar e variar o som sem defeito que, se bem executado, atribuiria um grau de excelência ao canto (Stark, 1999, p. 95). Tal como Tosi, também Mancini terá lamentado o facto dos cantores negligenciarem o seu estudo e uso. Esta perspectiva, segundo Pacheco, poderia denotar que nos finais do século XVIII, o uso deste recurso expressivo estaria a tornar-se menos frequente (Pacheco, 2004, p. 167).

Também Celletti nas considerações que faz sobre a vocalidade no período de Rossini dará grande relevo ao uso de dinâmicas, integrando-as num conjunto de regras complementares, que acrescem aos princípios básicos que deverão servir a expressividade. Deste modo, indica que era um procedimento geral na execução de uma frase, ou mesmo de ornamentos (nomeadamente o *portamento*), a voz corresponder com uma intensidade crescente, caso estes tivessem uma direcção ascendente ou, pelo contrário, com uma intensidade

---

<sup>73</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *Dunque anche la dinamica del suono è legata al gioco delle aperture e coperture. Infatti il piano è più chiaro del forte e vice-versa (...)*

decrecente no caso de serem descendentes. Celletti acrescenta ainda a perspectiva de Garcia, relativamente a esta matéria, referindo que, tanto o *forte* e *piano*, como o *crescente* e *decrecente*, deveriam ser usados à luz do sentimento expressado pelo texto e não apenas de acordo com a forma da frase musical (Celletti & Fuller, 1991, p. 172). Segundo Pacheco, Garcia terá ainda defendido que, no caso de trechos musicais extensos, em que o pensamento musical é sucessivamente repetido ou segue uma sequência, seria fundamental seguir o sentimento da frase e submeter esses desenvolvimentos às variações de dinâmicas correspondentes (Pacheco, 2004, p. 165)

Relativamente ao uso do *messa di voce*, Garcia considera-o como o melhor teste para o controlo da respiração e do timbre. Define-o, segundo Stark, como um *crescendo diminuendo* numa única nota, que envolve uma delicada coordenação entre o trabalho de fonação, da posição vertical da laringe e da contracção dos músculos da faringe (Stark, 1999, pp. 97, 98). Garcia terá ainda explicado, de acordo com Pacheco, que durante a execução do *pianíssimo* a faringe se encontra reduzida à sua menor dimensão, dilatando com o aumento da intensidade do som e, voltando à sua forma normal, na mesma proporção da sua diminuição. Deste modo as pregas vocais deverão ajustar-se, para que o aumento e diminuição da pressão de ar, apenas altere a amplitude da onda sonora e não a sua frequência (Pacheco, 2004, pp. 168, 169).

Será ainda oportuno, na minha opinião, atender às considerações de Pacheco no que respeita ao uso de dinâmicas na passagem do século XVIII para o XIX. Assim de acordo com a sua perspectiva, os compositores do século XIX foram mudando a sua procura por efeitos expressivos, antes focada no uso agilidade vocal e improvisação, para o uso de uma gama maior de níveis de dinâmica. Neste sentido, Pacheco considera como reflexo desse facto, por exemplo o tratamento mais cuidado que Garcia dá às questões de dinâmicas, nomeadamente no uso de grandes *crescendos* e *diminuendos* presentes nos exercícios do seu tratado, bem como os expressivos crescendos encontrados nas óperas de Rossini (Pacheco, 2004, p. 165).

#### 3.4.4. Os estilos de canto

James Stark refere que, no século XVIII, as arias seriam classificadas de acordo com três princípios: emoção subjacente, o tipo de vocalidade empregue e o tipo de acompanhamento. Tosi no seu tratado terá dedicado todo um capítulo a esta classificação, contudo Stark evidencia a classificação que terá surgido posteriormente por John Brown em 1763. De acordo com o autor, John Brown de nacionalidade inglesa e homem do clero, seria escritor e músico amador, tivera a pretensão de observar a prática musical do seu tempo apresentando o documento *Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Music*. As suas descrições sobre os estilos de canto terão sido amplamente divulgadas pelo crítico musical britânico George Hogarth, admitindo contudo, que esta seria uma classificação «fundamentada em princípios de gosto»<sup>74</sup> (Stark, 1999, pp. 177, 178)

Deste modo, Hogarth apresenta-nos cinco tipos de arias (Stark, 1999, p. 178):

(1) **aria di cantabile**, permitindo que o cantor exibisse todas as suas proezas. Evidenciaria sentimentos de ternura, pathos com uma intensa ornamentação, suportadas por um simples acompanhamento;

(2) **aria di portamento** que propunha longas notas com pouca ornamentação, apoiadas por uma voz sustentada, primando a qualidade do som. Explorava sentimentos de dignidade, calma e paixões imperturbáveis;

(3) **aria di mezzo carattere** usaria uma grande extensão vocal, sendo menos sentimental que a *aria cantabile* ou *di portamento*. Usualmente a orquestra contribuiria para o efeito geral da aria habitualmente num tempo *andante*;

(4) **aria parlante** seria muito rápida e silábica, apresentando poucos ornamentos. Expressaria emoções como o medo, gozo, dor ou raiva, suportada geralmente sob um forte e animado acompanhamento da orquestra;

---

<sup>74</sup> Tradução da autora; versão original: «founded on principles of taste».

(5) *aria di bravura/d'agilità* oferecia aos cantores a oportunidade de exibir os seus poderes extraordinários de execução vocal, foi alvo de várias críticas por vários tratadistas por muitas vezes negligenciar o valor do texto.

Este autor refere ainda que a classificação apresentada irá prolongar-se também para o século XIX, como será notório na classificação apresentada por Garcia, referida não só por Stark mas também por Pacheco. Assim Garcia terá classificado os estilos de canto em duas categorias principais: **canto spianato** e **canto florido**. O primeiro seria um amplo estilo que incluiria o **estilo cantabile** e o **estilo di portamento**, exigindo um elevado grau de arte e treino. O cantor deveria executar estas arias sob um forte domínio do *legatto*, onde as passagens de registos vocais seriam suaves, variando suavemente a dinâmica e, mantendo a clareza da articulação (Stark, 1999, p. 179). Pacheco virá ainda acrescentar que estas arias não permitiam abundância de agilidade, devendo o som pairar sobre a voz sustentada (Pacheco, 2004, p. 229).

Garcia terá também dividido o *canto florido* em várias categorias: **canto d'agilità**, **canto di maniera** e **canto di bravura**. Stark menciona ainda que, ambos os estilos principais (*spianato* e *florido*), fariam uso do *messa di voce*, *portamento* e dinâmicas graduais, acrescentando ao *canto florido* o uso abundante de coloratura. Assim no *canto di agilità* o «tratamento das passagens seria livre, a performance suave e a voz usada com moderação.»<sup>75</sup> (Stark, 1999, p. 179), distinguindo-se do *canto di bravura* por este apresentar maior poder e emoção (Stark, 1999, p.180). Por outro lado, no *canto di maniera*, Garcia terá referido, segundo Pacheco, tratar-se de um estilo adequado às «vozes com pouca potência, cujos órgãos habituados a fazer intervalos difíceis não possuem uma agilidade extrema», apresentando-se num «estilo elegante e delicado, cuja vocalização é organizada com arte, bem colorida por timbres e expressão, mas é destituída de potência e brio» (Pacheco, 2004, p. 232).

---

<sup>75</sup> Tradução da autora; versão original: *The treatment of the passages should be free, the performance light, and the voice used sparingly.*

Nesta análise será ainda dada atenção ao estilo recitativo pela importância que denota na senda operática do *bel canto*. Deste modo, destacam-se várias designações para os estilos de recitativo que se desenvolvem na ópera italiana do século XVIII. Rachel Mori apresenta-nos as designações mais frequentemente, divulgadas pelos diversos manuais de ópera: **recitativo secco** e **recitativo obbligato ou accompagnato**. A autora refere que o primeiro é suportado pelos acordes do cravo e consiste no uso de poucas fórmulas elementares ao canto, enquanto que o segundo, exige acompanhamento da orquestra e pode ter por parte do compositor um forte empenho expressivo. A autora refere que o de estilo *secco* terá desaparecido gradualmente ao longo do século XVIII, primeiro na ópera séria e, posteriormente, também na ópera *buffa*, ao contrário do estilo *obbligato* «(...) mesmo nas mais variadas, não só sobreviveu, mas aos poucos dominou na ópera até expulsar completamente as melodias «fechadas», ou pelo menos influenciá-las pelo seu espírito, de modo a tornar as estruturas mais livres de esquemas preconcebidos.»<sup>76</sup> (Mori, 1998, p. 161).

Embora com designações ligeiramente distintas, os tratadistas que têm vindo a ser referidos neste trabalho debruçam-se também sobre esta temática. Tanto Mancini como Garcia terão atribuído classificações semelhantes às apresentadas por Mori. Mancini, de acordo com Pacheco, terá indicado que o cantor deveria saber declamar para executar bem o recitativo. Por sua vez Mancini apresenta assim dois tipos: **recitativo simplece** e **recitativo instrumentato**. Tal como Mori, Mancini menciona que o primeiro tipo é somente acompanhado pelo baixo, devendo seguir a naturalidade da voz falada, já o segundo tipo requer o acompanhamento da orquestra que a seu ver serviria para que o cantor pudesse fazer cenas mudas e para reforçar o sentido do texto que está a cantar (Pacheco, 2004, pp. 240, 241).

Garcia apresenta o recitativo como uma peça em que o tempo não é medido, classificando-o como **recitativo parlante** e **recitativo instrumentale**.

---

<sup>76</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: (...) *sia pure nelle più diverse, non solo sopravvisse, ma a poco a poco dominò nell'opera sino a scacciarne del tutto le melodie «chiuse», e per lo meno a permearle del suo spirito, sì da farne delle strutture quanto mai libere da schemi precostituiti.*

Relativamente ao primeiro tipo, Pacheco refere que se reservava exclusivamente à ópera cómica, desenvolvendo-se sob um estilo silábico, com poucos ou nenhuns ornamentos, devendo contudo ser introduzida uma certa variedade na forma e movimento ao longo da sua execução. No que respeita aos ornamentos, Pacheco diz-nos que Garcia considerava útil a existência de um *gruppetto* na cadência final, admitindo também a existência de *appoggiaturas*, embora neste contexto não fossem vistas como ornamentos. Garcia considerava-as «uma elevação da voz que expressa o acento tónico de palavras suaves ou transitórias seguidas de uma pausa». No *recitativo instrumentale* Garcia admite que poderá ser livre ou medido, sendo no último caso, considerado como um fragmento de uma aria. Este tipo de recitativo seria mais comumente usado para expressar sentimentos nobres e patéticos, devendo ser executado com a voz sustentada. A necessidade de um acompanhamento instrumental, obriga a uma divisão regular do tempo, no entanto, de acordo com Pacheco, Garcia refere que se trata apenas de «uma indicação de movimento que o pensamento deve ter» pois, na verdade, «o movimento verdadeiro vem do significado das linhas e da frase musical», devendo a voz permanecer inteiramente livre do acompanhamento (Pacheco, 2004, pp. 243, 244).



## II. CARACTERIZAÇÃO DO MÉTODO

O *Metodo Pratico di Canto Italiano per Camera in 15 Lezioni* di N. Vaccaj é constituído por 22 arietas sob poesia de Pietro Metastasio. Em cada lição Vaccaj procura abordar de forma intensiva um determinado conteúdo vocal. Assim o método desenvolve-se do seguinte modo:

LIÇÃO	CONTEÚDO	ARIETTA
LEZIONE I	La Scala	<i>Manca Sollecita</i>
	Intervalli di terza	<i>Semplicità tortorella</i>
LEZIONE II	Intervalli di quarta	<i>Lascia il lido</i>
	Intervalli di quinta	<i>Avvezzo a vivere</i>
LEZIONE III	Intervalli di sesta	<i>Bella prova è d'alma forte</i>
LEZIONE IV	Intervalli di settima	<i>Fra l'ombre un lampo solo</i>
	Intervalli de ottava	<i>Quell'onda che ruina</i>
LEZIONE V	I Semitoni	<i>Delira dubbiosa</i>
LEZIONE VI	Modo Sincopato	<i>Nel contrasto amor s'accende</i>
LEZIONE VII	Introduzione alle volate	<i>Come il candore</i>
LEZIONE VIII	Le appoggiatura sopra e sotto	<i>Senza l'amabile</i>
	L'acciaccatura	<i>Benché di senso privo</i>
LEZIONE IX	Introduzione al mordente	<i>La gioia verace</i>
	Lo stesso in diversi modi	<i>L'augelletto in lacci stretto</i>
LEZIONE X	Introduzione al gruppetto	<i>Quando accende un nobil petto</i>

	Il gruppetto	<i>Più non si trovano</i>
LEZIONE XI	Introduzione al trillo	<i>Se povero il ruscello</i>
LEZIONE XII	Le volate	<i>Siam navi all'onde argenti</i>
LEZIONE XIII	Modo per portare la voce	<i>Vorrei spiegar l'affanno</i>
	Altro modo	<i>O placido il mare</i>
LEZIONE XIV	Il recitativo	<i>La Patria è un tutto</i>
LEZIONE XV	Riepilogo	<i>Alla stagion de' fiori</i>

**Quadro 1:** Estruturação do Método Prático de Nicola Vaccaj

## 1. Difusão do método

Desde a primeira edição em 1834, várias publicações têm vindo a ser feitas do método, levando a que este tenha alcançado elevados níveis de popularidade em todo o mundo. Para além de um vasto conjunto de edições em papel, várias delas com suporte áudio, também na web têm sido disponibilizadas ferramentas com o intuito de auxiliar o estudo das arietas do método.

### 1.1. As edições em papel

Não é objectivo deste trabalho enumerar ou analisar as diversas edições que foram surgindo desde 1834. De facto, de acordo com G. Forshufvud foram já publicadas mais de 30 edições até aos nossos dias (Forshufvud, 1994, pp. 240-244). Em Portugal nenhuma editora portuguesa terá publicado este método, contudo na investigação realizada por G. Forshufvud, foi encontrada a edição bilingue francês/português de 1844 que, segundo o autor deverá ter servido de inspiração à edição alemã: Vaccaj, N (1844) *Methodo Pratico de Canto Italiano dividido em quinze lições do mestre N. Vaccaj*, Ed. Les fils de B. Schott, Mainz. Supõe-se que tal edição terá sido comercializada no Rio de Janeiro de acordo

com o que se encontra mencionado na sua primeira página: “Vende-se no Depozito de Musica e Instrumentos, Rua do Hospicio Nº85 em Rio de Janeiro”, tal como se pode ver na seguinte imagem:

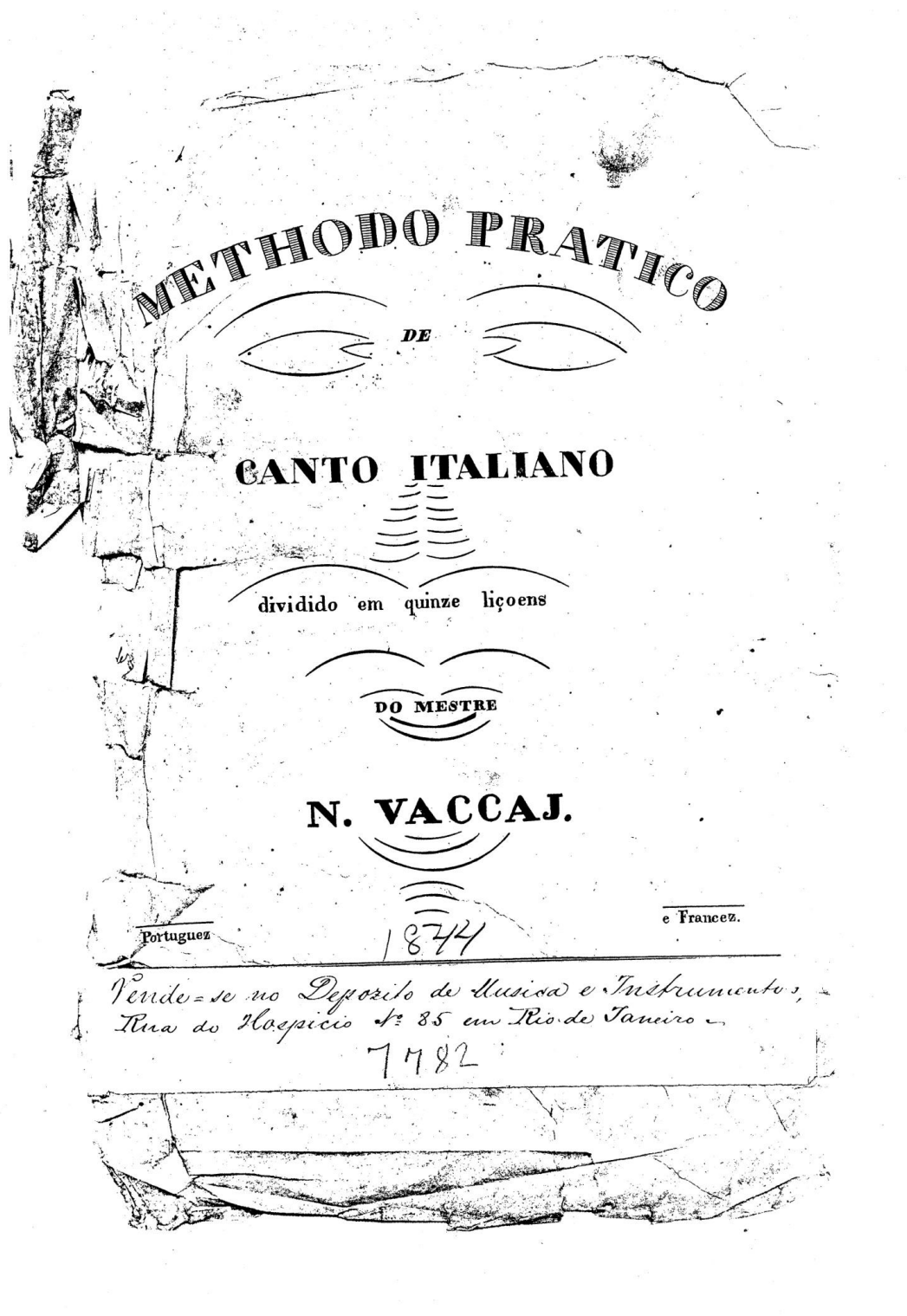
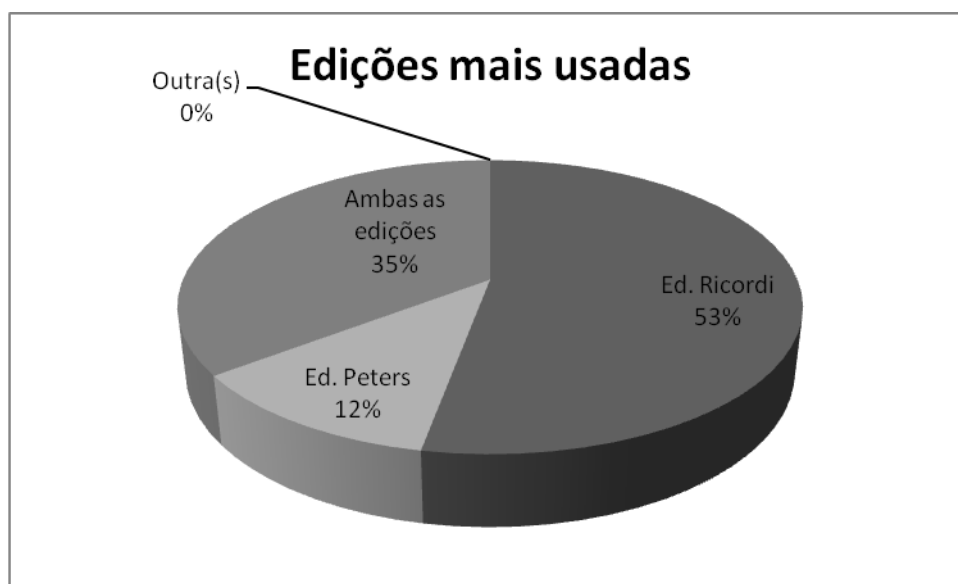


Imagem 1: Cópia cedida pelo professor Gunnar Forshufvud (correspondência privada)

Dos dados fornecidos pelos professores de canto do ensino oficial português<sup>77</sup>, verifica-se que estes usam maioritariamente as versões publicadas pela Editora *Ricordi* (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990) e da Editora *Peters* (N. Vaccai, 1942), tal como se pode verificar no seguinte gráfico:



**Gráfico 1:** Edições mais usadas (Das 19 entrevistas realizadas 89% admitiu usar ou já ter usado o método em sala de aula, recorrendo ou tendo recorrido às edições mencionadas.)

Embora não tenha conseguido ter acesso à edição original, foi possível através de contactos com G. Forshufvud, perceber se estas edições enunciadas permanecem fiéis à edição publicada por Vaccaj. No *abstract* do seu trabalho *Con lieve fiato*, o autor aponta as edições Peters e Schirmer como sendo as mais fiéis às intenções originais de Vaccaj, contudo «severa critica é levantada à edição Ricordi, editada de forma assombrosa por Elio Battaglia»<sup>78</sup> (Forshufvud, 1994).

As edições foram assim sofrendo vários alterações e acrescentos pelos seus revisores, apontando-se muitas vezes como razão, o facto de Vaccaj elaborar poucos comentários ao longo de todo o método. Ambas as edições

<sup>77</sup> Ver capítulo III

<sup>78</sup> Tradução da autora; versão original: *Severe criticism is raised towards the present Ricordi edition, edited in an astounding way by Elio Battaglia.*

Ricordi (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990) e Schirmer (N. Vaccai, Paton, John, 1975) apresentam prefácios dos seus revisores críticos – respectivamente Elio Battaglia e John Paton.

Elio Battaglia, revisor crítico da edição Ricordi, no prefácio que escreve alude a vários aspectos de teor didáctico que considera estarem compreendidos no método, bem como as suas motivações para esta revisão. De entre eles note-se, por exemplo, a referência ao tratado de Manuel Garcia, que aliás irá mencionar posteriormente variadas vezes nas notas explicativas que faz a cada arieta. Refere-se ao modo como era visto o ensino nos séculos XVIII e XIX, que englobaria uma grande variedade de vocalizos e solfejo. O autor considera que o método pode oferecer um curso completo de canto para amadores e cantores profissionais. As motivações que o terão levado a assumir esta revisão, aponta ser o facto de ao longo da sua experiência profissional como docente de canto, se aperceber que os alunos tendem a abandonar o método, após as duas ou três primeiras lições, em favor de obras «bastante desadequadas ao seu nível de preparação»<sup>79</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 5). Battaglia justifica assim a sua revisão crítica do método com o intuito de encorajar o uso mais sistemático e inteligente, bem como contribuir para uma maior projecção da sua enorme importância para o ensino do canto (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 4).

Ambas as edições procuram uma explicação para o nome original do método: *Metodo Pratico di Canto Italiano per Camera in 15 Lezione*. Os autores concordam que não se trataria da prática de música de câmara tal como se assume actualmente e para onde nos remete a designação, mas sim dizendo respeito ao estudo “em casa” (em contexto individual) de pequenas canções, em contraposição com o treino vocal em contexto operático<sup>80</sup>.

Battaglia alude ainda às competências didáticas de Vaccaj, referindo que as 15 lições serão reflexo da calma como progressivamente a técnica fundamental e princípios estéticos da arte do canto, deveriam ser transmitidas ao

---

<sup>79</sup> Tradução da autora; versão original: (...) *disadette al livello di preparazione graduale*.

<sup>80</sup> Interpretação da autora; versão original: «The expression *per camera*, literally “for chamber”, suggests training the voice for singing songs in contrast to training for the operatic theatre.» (N. Vaccai, Paton, John, 1975, p. iii)

estudante. O autor alerta ainda para o facto da escrita vocal e estrutura musical poderem enganosamente aparentar uma abordagem fácil ao canto. Considera assim que se trata de um método «completo, escrupuloso e de difícil aplicação» que, se usado correctamente, poderá fornecer uma preparação ideal para um canto pré-Rossiniano, que exige um nível elevado e qualificado de estudos. (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990).

John Paton começa o prefácio da edição Schirmer referindo-se ao conceito de *Bel Canto*, que assume ser o estilo ensinado por Vaccaj, afirmando que as suas características estilísticas e vocais se encontram implícitas ao longo do método. O autor refere ainda o contexto musical inglês aquando da publicação do método, bem como aos métodos usados para o ensino do canto naquela época. Assim explica que antes de um estudante estar apto a cantar uma aria, poderia passar anos a estudar solfejo, apontando este facto como a principal motivação de Vaccaj que, sensível a este facto e analisando o seu universo de alunos, percebe que tais metodologias os desencorajariam da aprendizagem do canto. Paton considera residir aqui o carácter inovador do método, pela aplicação de poesia nos exercícios vocais, contribuindo paralelamente para o trabalho expressivo. A edição Schirmer, tal como é explicado no seu prefácio, recorre à edição de 1834 da Boosy & Co de Londres como fonte, que incluiria o prefácio e instruções de Vaccaj em italiano, bem como traduções para inglês realizadas por pessoa anónima, tal como refere Paton (N. Vaccai, Paton, John, 1975).

A edição Peters não apresenta nenhuma revisão crítica, expondo de início o prefácio escrito por Vaccaj. De resto este prefácio surge também nas duas edições já mencionadas, e será feita uma abordagem ao seu conteúdo na secção 2.2 deste capítulo. Embora o seu conteúdo se mantenha idêntico nas três edições, surge todavia uma questão na organização da apresentação de Vaccaj que difere de entre elas. Esta questão prende-se com as indicações de extensão vocal que Vaccaj inclui, através de uma escala com indicações de *messa di voce*, que teria como intenção indicar extensão máxima ao longo de todo o método, tal como se segue no Exemplo 3:



**Exemplo 3:** (Uberti, 2004, p. 4)

De acordo com informação prestada por Gunnar Forshufvud, esta indicação faria parte da edição original seguida da nota:

«Em todo o método eu tenho feito uso de uma extensão limitada que deverá ser confortável para muitas vozes; porque será melhor exercitar no princípio o centro da voz, suficiente para apreender todas as regras. Não será difícil transpor, se desejável, qualquer uma das Lições um tom acima ou abaixo.»<sup>81</sup> (Uberti, 2004, p. 4).

Na edição Peters esta nota surge logo após o prefácio do autor, seguida da escala acima apresentada (Exemplo 3), assim como na edição Schirmer muito embora esta última não apresente a imagem da escala. Na edição Ricordi, este comentário surge como último parágrafo do prefácio escrito por Vaccaj, omitindo-se a imagem da escala. Este terá sido um dos factos que levam Forshufvud a criticar severamente esta edição, uma vez que Battaglia terá, de algum modo, adulterado a versão original do prefácio escrito por Vaccaj. A razão pela qual as editora poderão ter optado por não publicar a imagem da escala, poderá dizer respeito ao facto desta escala comportar uma extensão máxima de um intervalo de 11<sup>o</sup>, enquanto que na realidade a arieta com maior extensão em todo o método – *Fra l'ombre un lampo solo* - comporta uma extensão de 12<sup>a</sup> diminuta.

---

<sup>81</sup> Na nota 22 do seu artigo, Uberti indica que esta explicação estará como no manuscrito e na edição inglesa. Tradução da autora; versão original: *Non solamente a comodità della maggior parte delle voce mi sono attenuto in tutto il corso del Metodo ad una limitata estensione; ma perche è anche miglior cosa l'esercitare in principio il centro della voce, sempre sufficiente per apprendere tutte le regole. Non è d'altronde difficile il trasportare, volendo, qualunque delle Lezione o un tono più alta, o un tono più bassa.*

Todavia a última frase desta nota explicativa de Vaccaj («Não será difícil transpor, se desejável, qualquer uma das lições um tom acima ou abaixo») terá dado azo a que as várias editoras tenham optado por publicar o método em várias tonalidades diferentes, tornando-o mais confortável para os vários tipos de vozes. Assim é possível encontrar nas edições mencionadas uma enorme panóplia de diversidades tonais para os vários tipos de vozes, bem como traduções para diversas línguas como inglês, alemão e francês. No que respeita às traduções nas três edições é possível encontrar a tradução próxima do sentido original do texto em italiano, assim como uma adaptação das diversas línguas mencionadas para as melodias de Vaccaj. Por outro lado, embora não tenha conhecimento se Vaccaj terá incluído na edição original orientações sobre a pronúncia da língua italiana, é certo que todas as edições mencionadas o fazem na parte introdutória ou final das várias publicações.

A edição Ricordi destaca-se ainda pelas notas explicativas que Elio Battaglia coloca antes de cada arieta – *Tecnica e stile* – também traduzidas para inglês. O autor procura assim fornecer ao estudante e ao professor um conjunto de indicações não só relativas à técnica vocal, mas também indicações de expressividade e, por vezes, potencialidades da arieta para preparação de repertório mais exigente contemporâneo a Vaccaj como Verdi, Rossini ou Bellini.

Relativamente à fidelidade que as várias edições terão mantido relativamente à edição original, Uberti refere que as edições Ricordi e Peters estão em concordância com a apresentação de indicações de dinâmica. Contudo estas nem sempre respeitam a edição original, que segundo o autor é muito escassa na apresentação desses sinais, reflectindo um sinal característico da escrita de Vaccaj, que seria também uma prática frequente em séculos anteriores. Uberti considera que esta opção de Vaccaj, se deveria ao facto do compositor entender, tal como era comum nos séculos anteriores, deixar ao executante a maior parte da responsabilidade interpretativa da música. Também ao nível dos andamentos as edições divergem, embora as edições Peters e Ricordi mostrem grande coerência entre si, Uberti considera tais alterações resultado de uma estratégia comercial dos editores. A este nível Forshufvud indica que a edição



mais fidedigna à edição original será a Schirmer, respeitando um maior número de indicações deixadas por Vaccaj, nomeadamente no que respeita aos andamentos das arietas. Será ainda de salientar que tanto a edição Ricordi como a Peters incluem um CD áudio com intuito de ajudar à aprendizagem das arietas pelo estudante.

## 1.2. Recursos das páginas Web

Além das edições suportadas em papel e áudio é ainda possível encontrar actualmente plataformas digitais dedicadas ao método, disponibilizando explicações sobre o autor, partituras, gravações, traduções da poesia ou indicações fonéticas. Destaca-se por exemplo o site finlandês - [http://www2.siba.fi/vaccaj/index\\_en.html](http://www2.siba.fi/vaccaj/index_en.html)<sup>82</sup> - ou ainda - <http://vaccai.info/><sup>83</sup>

A partir de um breve questionário realizado via email (ver ANEXO D), para o contacto disponibilizado para o caso no próprio *site* da internet, é possível perceber as motivações para a criação da plataforma online [http://www2.siba.fi/vaccaj/index\\_en.html](http://www2.siba.fi/vaccaj/index_en.html). Assim das informações fornecidas por Outi Parkkila – responsável pelas gravações, planificações, *design* e realização técnica - ficou a saber-se que a ideia original deste projecto terá sido do cantor de ópera e professor finlandês já aposentado Mikko Pasanen. Baseado no seu trabalho como professor de canto vocacionado para o ensino de ópera, Pasanen terá recorrido ao método durante vários anos com os seus alunos, advindo daí a necessidade de publicar a sua interpretação pessoal. Paralelamente a *Sibelius Academy* terá financiado os materiais de aprendizagem digitais, resultando assim a criação do website. Parkkila refere ainda que o site se destina a estudantes e professores de canto clássico, bem como para pianistas que trabalham com cantores. De acordo com as fontes fornecidas no corpo do próprio *site*, bem como posteriormente por Parkkila, Pasanen terá baseado as suas explicações, não só

---

<sup>82</sup> Pasanen, Mikko (2007) *Practical vocal method, Metodo pratico* by Nicola Vaccaj, Sibelius Academy, acedido a 14 de Agosto de 2013.

<sup>83</sup> Probert, Mark (2012) *Metodo Pratico Italiano per Camera* acedido a 14 de Agosto de 2013.

no conhecimento adquirido da sua experiência como docente, mas também no trabalho realizado por G. Forshufvud<sup>84</sup>. Relativamente ao *website* <http://vaccai.info/> não se encontra disponibilizado qualquer contacto para possíveis questões.

De entre os recursos disponíveis na web, será ainda de salientar a plataforma online [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Ao longo dos anos têm também surgido neste site uma enorme quantidade de vídeos que vários utilizadores publicam. Muitos deles parecem ter mesmo como objectivo auxiliar no estudo, já que muitas vezes se encontra apenas a parte instrumental como suporte para a voz. À semelhança das edições em papel também nestas plataformas, é possível encontrar cada arieta transposta para várias tonalidades.

## 2. Objectivos do método

No prefácio que antecede a primeira edição, que as seguintes edições procuraram reproduzir, Vaccaj expõe as motivações e objectivos para a elaboração do método. Seguidamente será apresentada a tradução do prefácio ao método, que Uberti transcreve no seu artigo *Il Metodo Pratico de Nicola Vaccaj*, como sendo retirado da edição original<sup>85</sup>, por ser considerado o mais fidedigno relativamente às edições já mencionadas:

### «Objectivo do Método Prático

Não há dúvida que o Canto italiano pelos benefícios advindos da própria língua, é aquela por quem deve começar quem deseja aprender a cantar. Posteriormente tornar-se-á mais fácil cantar noutros idiomas.

Da minha longa experiência, tenho conhecido na Alemanha, França, Inglaterra e mesmo até em Itália amadores que desejam simplesmente aprender a cantar para seu próprio prazer, mostrando relutância em embarcar em longos solfejos e exercícios, e como resultado no seu estudo falta-lhes um método. Eu,

---

<sup>84</sup> (Forshufvud, 1994)

<sup>85</sup> Vaccaj, N., *Metodo pratico di canto italiano per camera diviso in 15 lezioni*, London, Published by Author, s.d., p.2.

portanto, decidi preparar um método novo, breve, agradável e útil que possa igualmente e de um modo mais rápido alcançar o mesmo fim.

A principal dificuldade para estrangeiros reside em cantar numa língua que não é a sua, assim, mesmo depois dos vocalizos e solfejos realizados, pensei que seria boa ideia usar a linguagem certa para o início dos seus estudos, em vez de cantarem sílabas sem significado<sup>1</sup>, por isso escolhi os mais adequados e esplendidos poemas de Metastasio como meio de recomendar estas regras básicas que muitos estudantes negligenciam por lhes parecerem aborrecidas. Não há dúvida que este método se tornará útil não só para amadores, mas também para os que desejam fazer do Canto a sua profissão, porque pode servir de esclarecimento a qualquer outro método, graças ao uso de exemplos demonstrativos.

<sup>1</sup> Começar com monossílabos será útil para aqueles que aprendem Canto, e, ao mesmo tempo, Música, mas não ensina a verdadeira sílabação, porque falta sempre a elisão das vogais, tal como se demonstra na primeira lição.»<sup>86</sup> (Uberti, 2004, p. 1).

Na apresentação que Vaccaj faz do seu método começa por valorizar a língua italiana como a mais apropriada para iniciar o desenvolvimento do aparelho vocal, referindo-se ainda à necessidade sentida de criar um método, capaz de agradar aos alunos menos entusiastas na aprendizagem musical. O facto de ter exercido a sua actividade de *maestro di canto* noutros países que não Itália,

---

<sup>86</sup> Tradução da autora; versão original: *Oggetto del Metodo Pratico*:

*Non v'ha dubbio che il Canto italiano pel gran vantaggio che riceve dalla lingua stessa, superiore nella musica a qualunque altra, è quello da cui deve cominciare chi desidera di ben cantare, giacché questo conosciuto, facile resta il cantare in tutti gli altri idiomi se si parlano; il che non sarebbe con altri cominciando.*

*Per lunga esperienza però ho conosciuto che nella Germania, nella Francia, nell'Inghilterra, e dirò anche nell'Italia stessa molti, se non tutti quelli, che per loro diletto lo apprendono, non amano punto d'intrattenersi con lunghi solfeggi ed esercizi; adducendo essere loro scopo soltanto di cantare in camera; quindi a nessun metodo attengono. Ad uno dunque pensai, ed è questo ch'io presento, di un genere tutto nuovo, breve, dilettevole, ed utile, col quale si potesse egualmente, e più presto pervenire al medesimo intento.*

*Ma siccome la difficoltà maggiore per gli Stranieri si è quella di parlare cantando una lingua non propria, ancorché avessero per qualche tempo solfeggiato, e vocalizzato, immaginai, che fin dalla scala fosse meglio di accostumarsi a questa, piuttosto che a sillabe vuote di senso <sup>1</sup>, e scegliendo fra le belle poesie di Metastasio quelle che più adatte mi parvero, me ne sono servito a rendere forse meno ingrate quelle prime regole che nessuno vuol praticare onde sfuggirne la noia.*

*Sono certo, che non solo sarà questo utilissimo ai dilettanti, ma anche quelli che si daranno al Canto per professarne l'arte, perché può servire di schiarimento ad ogni altro metodo, per essere composto con esempi dimostrativi.*

<sup>1</sup> *Il cominciare coi monosillabi musicali sarà bene per quelli, che imparano il Canto insieme alla Musica, ma non insegna la vera sillabazione, perché vi manca sempre l'elisione delle vocali, e ciò che si dimostra nella prima lezione.*

levaram-no a perceber a dificuldade dos seus alunos em cantar numa língua estrangeira e, essencialmente, ao modo como deve ser articulada a língua italiana no contexto do canto.

De facto a valorização da língua italiana como mais apropriada para iniciar o desenvolvimento do aparelho vocal tem sido igualmente defendida por vários pedagogos ao longo dos dois últimos séculos. Lamperti afirma que o italiano é «um dos melhores [idiomas] para o canto artístico devido à sua riqueza de vogais e ausência de som aspirado» (G. B. Lamperti, 2009, p. 29). Referindo como exemplo o facto de «muitos italianos naturalmente pronunciarem a vogal aberta “a” (ah) correctamente, enquanto que outras nacionalidades necessitam de um cuidado especial para a sua obtenção»<sup>87</sup> (G. B. Lamperti, 2009, p. 29). Richard Miller afirma também que o «(...) Italiano é o idioma mais fácil para o canto relativamente a outros porque apresenta as condições mais favoráveis em relação às consoantes, exigindo menos ajustes acústicos radicais do trato vocal do que qualquer outro discurso ou canção em muitas outras línguas europeias.»<sup>88</sup> (Miller, 1977, p. 174). Miller acrescenta ainda que relativamente a outras línguas como francês, alemão ou inglês, a língua italiana possui uma menor diversidade e menos complicada fonética, encontrando vantagem sobre outras línguas, dado possuir um menor número de sons vocálicos, bem como de ditongos. Por outro lado, o autor acrescenta que este idioma permite uma fácil e directa combinação entre lábios, dentes, língua e palato, conduzindo a uma produção vocal rápida e flexível. As consoantes são assim articuladas numa parte muito anterior da boca, permitindo ainda a produção de um som claro resultante de um equilíbrio harmónico das vogais cantadas (Miller, 1977, p. 175). Oliveira Lopes reforça também que «a pronúncia do italiano é extremamente fácil e favorável a uma boa

---

<sup>87</sup> Tradução da autora; versão original: *The Italian language (...) being the one best adapted for artistic song on account of its wealth of vowels and lack of aspirates. Most Italians naturally pronounce the open vowel "a" (ah) correctly, whereas other nationalities have to make special study of it.*

<sup>88</sup> Tradução da autora; versão original: *(...) Italian is an easier language for singing than any other because it presents a more favourable condition with regard to consonants, requiring fewer radical acoustical adjustments of the vocal tract than does either speech or song in most other European languages.*

emissão pelo que a aprendizagem do canto se inicia maioritariamente por este idioma» (Oliveira Lopes, 2011, p. 150). O autor acrescenta que no caso do italiano «não há vogais mudas nem fortemente nasais pronunciando-se todas distintamente.» (Oliveira Lopes, 2011, p. 150).

Também na primeira parte do prefácio é perceptível a intenção de Vaccaj em abranger um variado leque de alunos, procurando a criação de um método capaz de responder às questões intrínsecas ao desenvolvimento do aparelho vocal, sem criar aborrecimento no decurso da aprendizagem. Contudo, segundo Mauro Uberti, Vaccaj terá seguido uma linha de elaboração próxima do que era produzido naquela época, tal como refere no artigo que escreve:

«O tipo de "lição", proposta por Vaccaj, respeita o padrão recorrente, segundo o qual os professores de canto, cuja identidade primária é a de cantor, tendem a ensinar através de vocalizos, enquanto aqueles, cuja principal identidade é de compositores, tendem a ensinar através de *solfeggi*.»<sup>89</sup> (Uberti, 2004, p. 1).

Todavia o mesmo autor relembra também o seu carácter inovador, o qual terá sido fruto das descobertas de Vaccaj ao longo do trabalho com os seus alunos. Note-se que, na sua maioria, estes pertenciam a um estrato social elevado, tais como aristocratas ou burgueses. Seriam por isso amadores de música, integrando o ensino do canto no percurso normal da sua educação, sem pretensão de se tornarem grandes executantes, como terá sido o caso das filhas da marquesa de Frohsdorf ou de Hertford (Uberti, 2004, p. 2). Procurando eventualmente aliar a tradição à inovação, Vaccaj cria um método que pudesse cativar o estudo do canto por esse grupo de alunos. Uberti refere, por isso, relativamente ao carácter inovador do método: «(...) a sua novidade em comparação com outros compositores - didactas é a de escrever exercícios vocais, em vez de solfejo, em forma de árias, isto é, verdadeiras composições,

---

<sup>89</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *Il tipo di "lezione", proposto dal Vaccaj rispetta lo schema piuttosto recorrente, secondo il quale i didatti del canto la cui prima identità è quella di cantante tendono a insegnare per vocalizzi mentre quelli la cui prima identità è quella di compositori tendono invece a insegnare per solfeggi.*

embora mais simples e esquemáticas que a *aria* com “*da capo*”.»<sup>90</sup> (Uberti, 2004, p. 1). A referência ao estudo do solfejo aliada ao ensino do canto sabe-se, do exposto no ponto 3.2 do Capítulo I, foi uma prática comum ao longo dos séculos XVII a XIX na aprendizagem musical. Rachele Mori, como já referido, considera o estudo do solfejo cantado como forte contributo para iniciar a complexa articulação das palavras, através da sua alternância com vocalizos (Mori, 1998, p. 32).

A posição de Vaccaj relativamente aos métodos seguidos e publicados para o ensino do canto naquela época, apresenta-se clara nos escritos que o próprio deixa e que, posteriormente, Giulio Vaccaj vem a publicar:

«É verdade que a maior parte dos métodos de canto são uma junção dos mesmos exercícios para os diferentes tipos de voz, e terminadas as escalas e outras passagens, copiadas umas das outras, há uma série de solfejos onde as graciosidades próprias do *canto* não são separadas umas das outras. Eu acredito que tal separação é necessária, precisamente porque nem todos têm as mesmas disposições, cada um deve ficar com essas lições que estão na natureza dos seus meios; e a partir dos exemplos mostrados vê-se que uma única graciosidade no *canto* pode ser o suficiente por vezes para agradar.»<sup>91</sup>  
(Vaccaj, 1882, pp. 148,149)

Neste sentido a opção por exercícios vocais com um texto subjacente é justificado por alguns autores como possuindo uma componente cativante para o aluno. Por exemplo, Leslie Goldberg, no seu artigo *Le bon mot: texts for vocalizes*, refere que a atenção do aluno é mais facilmente capturada quando o exercício

---

<sup>90</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: (...) *la sua novità rispetto agli altri compositori-didatti è piuttosto quella di scrivere esercizi vocali, anziché in forma di solfeggi, in forma di ariette, cioè di vere e proprie composizioni anche se più semplici e schematiche dell'aria col "da capo".*

<sup>91</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *«É vero che per lo più tutti i método di canto sono un composto dei medesimi esercizi per differentu generi di voce, e terminate le scale ed altri passaggi, copiati l'uno dall'atro, viene una serie di solfeggi ove le grazie che appartengono al canto non sono una dall'altra separate. Io ho creduto necessaria una tale separazione, appunto perche non tutti avendo le medesime disposizioni, dovrà ognuno attenersi a quele lezioni che sono nella natura de'suoi mezzi; e dagli esempi esposti si vede che anche una sola grazia del canto può bastare qualche volta per piacere.»*

[vocal] que lhe é proposto apresenta um padrão melódico acompanhado de um pequeno texto. Considera assim que em exercícios com esta tipologia, evitando cantar meras vogais ou sílabas, a memorização será mais exacta. Referindo-se ao método de Vaccaj, a autora indica tratarem-se de pequenas peças, maiores do que vocalizos, contudo mais pequenas do que uma canção, empregando vários padrões rítmicos e melódicos, com uma cuidadosa selecção de palavras, para ajudar ao desenvolvimento técnico. Acrescenta ainda que estes exercícios permitem o desenvolvimento de aspectos como o *legatto*, equilíbrio de ressonâncias, vigor vocal e uma correcta posição da língua para o italiano (Goldberg, 2007, p. 83).

Como se verifica, não se encontra referência, ao longo do prefácio escrito por Vaccaj, a aspectos relativos à técnica vocal do cantor. Porém nos escritos deixados a Giulio Vaccaj, o compositor refere a importância na aquisição de homogeneidade vocal em toda a extensão, através da união dos registos vocais, deixando depreender que as suas arietas, pela sua reduzida tessitura, poderão contribuir para tal:

«(...) Para ser útil a quase todas as vozes, por necessidade, tive de me limitar a uma extensão quase geral. Uma das principais dificuldades do canto é a união dos dois registos de voz quando tal não se possui naturalmente; um dilettante que fosse condenado pelo professor a não cantar até adquirir a técnica perfeita cansar-se-ia mesmo antes de começar: parece-me, portanto, melhor encaminha-lo para um estudo mais suave e fácil; pois, se naturalmente for dotado do dom citado, poderá usar as mesmas regras demonstradas, em toda a extensão da sua voz.»<sup>92</sup> (Vaccaj, 1882, p. 148)

---

<sup>92</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: (...) *per poter servire a quasi tutte le voci, ho dovuto per necessità limitarmi ad una estensione quasi generale. Una delle principali difficoltà del canto è l'unione dei due registri di voce quando non si possiede naturalmente; un dilettante che fosse condannato dal maestro a non cantare finchè non ne ottenga la perfetta maniera si annoierebbe prima di cominciare: sembrami dunque miglior avviso il disporlo allo studio per una più dolce e facile; chè se naturalmente sarà dotato del sopradetto dono potrà servirsi delle medesime regole da me dimostrate, in tutta l'estensione della sua voce.*

As indicações deixadas por Vaccaj, no que respeita ao modo de execução de cada arieta, são efectivamente reduzidas. Uberti constata que os princípios didáticos e expressivos que se podem encontrar nas arietas, reflectem o cuidado de Vaccaj ao pesquisar profundamente na poesia de Metastasio (Uberti, 2004, p. 7). Também Biaggi no prefácio que escreva à obra *Vita di Nicola Vaccaj*, como já mencionado, refere que o compositor não apresenta muitas regras, contudo aquelas que expõe reflectem grande sensatez, teor e brevidade, sendo por isso as necessárias e úteis (Vaccaj, 1882, p. xiv).

Relativamente à estruturação do método, Vaccaj não refere no prefácio que escreve, as motivações para a organização adoptada das 22 arietas:

- 8 sobre relações intervalares
- 1 sobre sincopa
- 2 sobre agilidade
- 7 sobre ornamentação
- 2 sobre portamento
- 1 sobre recitativo
- 1 resumindo todo o trabalho: epílogo

Coloca-se assim a questão, se seria intuito de Vaccaj que o estudante seguisse cada lição pela ordem estabelecida. A este respeito o compositor refere nos escritos deixados:

«(...) porque nem todos têm a mesma disposição, deverá cada um debruçar-se na lição que lhe for mais natural»<sup>93</sup> (Vaccaj, 1882, p. 149)

Uberti defende também que as 22 arietas do método estão impressas sob uma ordem mais lógico-musical do que de dificuldade vocal, devendo escolher-se aquelas que promovam ao estudante um «empenho progressivo» (Uberti, 2004, pp. 4, 13). Também Forshufvud partilha desta opinião de Uberti referindo, nos contactos estabelecidos, que após uma análise mais detalhada ao método percebeu que não seria necessário começar com a primeira lição, considerando-a

---

<sup>93</sup> Tradução da autora; versão original: (...) *perche non tutti avendo la medesima disposizione, dovrà ognuno attenersi a quelle lezioni che sono nella natura de'suoi mezzi*;



de um elevado nível de exigência<sup>94</sup>. A este respeito poderá ler-se mais no ponto 2.5 *Temáticas abordadas no método* ou no capítulo III que pretende analisar a opinião dos professores do ensino oficial português.

### 3. A poesia de Metastasio

Vaccaj afirma, no prefácio que escreve para o método, ter escolhido «os mais adequados e esplendidos poemas de Metastasio», como meio para atingir os objectivos a que se propõe para cada arieta. Sabe-se que, embora nunca tenha recorrido aos seus libretos para nenhuma das óperas que compôs, a escrita de Metastasio assume desde cedo, na vida de Vaccaj uma enorme importância e, por isso, não surpreende que pudesse possuir um conhecimento minucioso de todos os seus textos. De acordo com Uberti, Vaccaj terá feito uma pesquisa minuciosa em mais de mil e quatrocentas arias, em diversos libretos, com o intuito de escolher o texto que melhor servisse os seus objectivos. (Uberti, 2004, p. 7). Segundo Uberti a justificação para a escolha da poesia de Metastasio poderá residir assim, no profundo conhecimento da sua escrita advinda da infância. Pode ler-se no artigo que escreve:

«Na minha opinião porque, tendo em vista o projeto didático resultante da análise de todas as arias e sabendo muito bem o quê e como procurar nas tragédias metastasianas – as recordações de infância, são o património mais persistente da nossa memória. Não encontrou nem soube compor versos para servir a um propósito específico que, certamente parece ser muito preciso. Também teria sido ambicioso competir com os textos do Metastasio e ser capaz de, pelo menos, equiparar o [seu] valor fonético.»<sup>95</sup> (Uberti, 2004, p. 3)

---

<sup>94</sup> Tradução da autora; versão original: *When re-using the Metodo I realized that I didn't need to start with the first song, since it is so strikingly demanding* (correspondência privada).

<sup>95</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *A parer mio perché, avendo egli in mente il progetto didattico che risulta dall'analisi dell'insieme delle ariette e sapendo benissimo che cosa e come cercare nelle tragedie metastasiane – i ricordi della fanciullezza, si sa, sono il patrimonio più persistente della nostra memoria – non trovò né seppe comporre <sup>11</sup> versi che servissero altrettanto bene ad uno scopo che, certamente dalle sue dichiarazioni ma ancor più dall'analisi, appare essere stato preciso. Del resto sarebbe stata impresa ben ambiziosa quella di mettersi in competizione con i testi metastasiani per riuscire almeno ad eguagliarne il valore fonetico.*«

De acordo com o discurso de Vaccaj no seu prefácio, as declarações de Uberti parecem reforçar e clarificar que a escolha poética para o seu método não terá sido casual. Embora este aspecto procure vir mais clarificado na parte em que me irei referir aos contributos fonéticos e articulatórios do método (ponto 2.5.3 deste capítulo), parece certo que Vaccaj escolhe cada excerto com um propósito específico, capaz de responder a um objectivo técnico em concreto.

Alvo de algumas críticas relativamente ao sentido literário da sua poesia, condicionando por vezes a execução expressiva das suas peças, no Anexo E deste trabalho será possível constatar que vários destes textos são retirados de um contexto mais amplo, perdendo por isso, no método, muitas vezes parte do seu valor expressivo. Assim Vaccaj terá mesmo em diversos casos seleccionado um pequeno excerto pertencente a um texto mais amplo, que faria parte de uma aria de ópera, com o intuito de servir esse propósito didáctico específico.

#### **4. A relação de Vaccaj com a técnica vocal praticada no seu tempo**

A. Biaggi, no prefácio que escreve para a obra *Vita di Nicola Vaccaj*, alude às qualidades pedagógicas do compositor, capaz de criar uma estratégia didáctica mais apelativa à aprendizagem do aluno, sem descurar os objectivos pedagógicos inerentes. Refere assim Biaggi:

«Homem prático, Vaccaj, que sabia da aversão dos jovens que se submetem ao estudo elementar [do canto] e, como acontece habitualmente, o abandonam muito cedo, imaginou, para vencer essa aversão, dar forma e carácter [aos exercícios], usando os mais belos poemas de Metastasio na prática dos exercícios de escala, saltos, etc. Assim, enquanto instruem o aluno ao correcto ataque do som, à boa modulação da voz, à boa respiração e a todas as exigências da arte, aqueles exercícios, sempre rítmicos, melódicos e acompanhados por vagos e elegantes acordes, são agradáveis ao ouvido,

atraindo e seduzindo pela sua beleza estética e musical.»<sup>96</sup> (Vaccaj, 1882, p. xiv).

Tal como já referido no capítulo I, que respeita à biografia de Vaccaj, não são claras as fontes onde o compositor terá desenvolvido a sua aprendizagem no que respeita à didáctica do canto. Refiro novamente o seu amigo médico Francesco Bennati, a quem Vaccaj se refere nos escritos deixados a seu filho. Aparentemente da leitura feita da obra *Vita di Nicola Vaccaj* (Vaccaj, 1882, p. 147), podemos depreender que Vaccaj basearia os seus conhecimentos fisiológicos sobre o aparelho vocal nas recentes investigações que Bennati havia feito. Uberti acredita que Vaccaj, sendo amigo de Bennati, conheceria o conteúdo da sua investigação e, tal como examinara o aparelho vocal de tantos cantores pelo mundo, terá também examinado o de Vaccaj. O autor refere ainda que Vaccaj, considerando este método a primeira parte de um método mais extenso, possuiria um conjunto vasto de conhecimentos sobre o aparelho vocal e, sobre a pedagogia inerente ao ensino do canto (Uberti, 2004, p. 4).

Parece-me, por isso, oportuno averiguar os contributos fornecidos por Bennati (n. 1798 Mantova, m. 1834 Paris), no que respeita à fisiologia da voz, embora seja escassa a documentação referente ao trabalho desenvolvido por este médico. Note-se, todavia, que Bennati terá recebido também formação em canto, antes de iniciar os seus estudos em medicina. Por isso, tal como refere Uberti, citando as próprias palavras de Bennati, este médico possuiria as condições necessárias para realizar investigações sobre a voz cantada: «1.º que o observador fosse ao mesmo tempo fisiólogo e conhecedor de música; 2.º que fosse particularmente dedicado ao estudo do canto; 3.º que fosse provido de um

---

<sup>96</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *Uomo pratico, il Vaccaj, che sapeva com quanta e quale avversione i giovani si sottomettano agli studi elementari e come accada ordinariamente che li lasciano troppo presto, imagino, per vincere quella avversione, di dare una forma e un carattere, sposandoli a poesia scelte fra le più belle del Metastasio, anche ai primissimi esercizi della scala, dei salti ecc. Ecc. Così, mentre vengono adestrando l'allievo al buon attacco de'suoni, alla buona modulazione della voce, alla buona respirazione e a tutte le esigenze dell'arte, quelli esercizi, sempre ritmici, sempre melodici e accompagnati da vaghi ed elegante giri d'accordi, sono cari all'orecchio ed hanno attrazioni e seduzioni squisitamente musicali ed estetiche.*

orgão que lhe permitisse a qualquer momento fazer observações a si próprio; 4.º finalmente que pelo seu modo de relacionamento, e das suas viagens fosse possível examinar as pessoas que poderiam ser seu objecto de estudo.»<sup>97</sup> (Uberti, 2004, p. 5).

Segundo Celestino, Bennati terá iniciado os estudos em medicina, no seu país natal – Mantova - dedicando-se desde cedo aos problemas fisiológicos e patológicos da voz humana (Celestino, 1966),. A sua pesquisa desenvolve-se essencialmente sobre a aplicação do conhecimento médico ao estudo da voz humana durante o canto. Neste sentido procurou ilustrar os movimentos da faringe, do palato, da língua e da cavidade bucal, quer na voz cantada quer falada.

O trabalho de Bennati torna-se ainda reconhecido, principalmente no seio da sociedade parisiense, onde publica diversas memórias sobre as suas investigações. De entre elas destacam-se *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*, *Recherches sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine* (1832) e *Etudes physiologiques et pathologiques sur les organes de la voix humaine* (1833). Relativamente a esta última, Bennati terá mesmo obtido um prémio nesse ano pela Sociedade de Ciências Física e Química de Paris.

Na recensão publicada no *The Edinburgh Medical and Surgical Journal* relativamente à sua memória *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine* (Cuvier, 1833), Cuvier destaca o trabalho de Bennati pela explicação detalhada dos mecanismos envolvidos não só na produção vocal (interacção dos músculos intrínsecos e extrínsecos à laringe), mas ainda nos vários registos vocais. A este nível Bennati apresenta uma nomenclatura diferente, daquela até aí atribuída

---

<sup>97</sup> Tradução da autora; versão original: «1.º che l'osservatore fosse insieme fisiologo e conoscitor di musica; 2.º ch'egli fosse particolarmente dedicato allo studio del canto; 3.º ch'ei fosse provveduto d'un organo che a lui concedesse d'intraprendere ad ogni istante delle osservazione sopra di sé medesimo; 4.º finalmente che col mezzo delle sue relazione, e de' suoi viaggi gli fosse riescito facil cosa l'esaminare le persone che potevano porgergli argomento di studio»

pelos vários tratadistas, para a sua classificação. Assim à *voce di petto* propõe a designação de *primeiro registro* (pela zona de ressonância se encontrar mais presente no peito e laringe) e, ao *falsetto*, de *segundo registro* (pela zona de ressonância se encontrar acima do *tubo vocal*) (Cuvier, 1833, p. 163). Bennati terá ainda observado diversos cantores em várias partes do mundo, nomeadamente na Ópera Italiana de Paris, com o intuito de perceber a posição da língua em cada registro vocal, bem como a sua importância na articulação, descrevendo detalhadamente a sua posição nos diferentes tipos de cantores em cada registro. Entre os vários resultados obtidos, virá afirmar ainda, que é pelo meio da posição da língua que as peculiaridades idiomáticas no canto são produzidas e emitidas (Cuvier, 1833, p. 164). Uberti virá ainda referir-se aos contributos deste médico, acrescentando, que seria possível abordar o comportamento respiratório através das exposições que faz sobre os movimentos da língua: «O comportamento da língua na articulação é determinado pelo chamado "acordo pneumofonico", razão pela qual, movendo-nos pelo «atlas» dos comportamentos da língua, ilustrado pelo nosso médico [Bennati], seria possível reconstruir com boa aproximação o «atlas» dos comportamentos respiratórios correspondentes.»<sup>98</sup> (Uberti, 2004, p. 6). Todavia o tratamento detalhado dos contributos de Bennati relativamente à fisiologia vocal e a sua relação com a prática pedagógica de Vaccaj, poderá ser objecto de um outro trabalho de investigação. Por ora o exposto parece-me suficiente para contextualizar a admiração tida por Vaccaj a este médico.

---

<sup>98</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *Il comportamento della lingua nell'articolazione è determinato dal cosiddetto "acordo pneumofonico", motivo per cui, muovendo dall'atlante di atteggiamenti della lingua, raffigurati dal nostro medico [Bennati], sarebbe possibile ricostruire con buona approssimazione l'atlante dei comportamenti respiratori corrispondenti.*

## 5. As temáticas abordadas no método

Vaccaj, como se sabe, não fornece detalhadas orientações relativamente ao modo de execução de cada arieta. A. Biaggi admite no prefácio da biografia de Vaccaj (Vaccaj, 1882), tratar-se de um procedimento um tanto característico *della antica scuola napolitana*. Scotto di Carlo refere, relativamente à construção e organização do método, que «cada lição inclui uma melodia onde a dificuldade se apresenta várias vezes em contextos musicais e linguísticos diferentes.»<sup>99</sup> (Scotto di Carlo, 2009, p. 2). Uberti refere assim que Vaccaj «(...) identifica em cada um dos elementos do canto que pretende abordar, como problema técnico, um dos tópicos da expressividade vocal, procura e encontra alguns versos que o exprimem e compõe em *arietta*-exercício.»<sup>100</sup> (Uberti, 2004, pp.7, 8).

Sabe-se já da construção do método, que este inclui arietas para trabalhar relações intervalares, sincopas, agilidade, ornamentação, portamento e recitativo. Pelo que já foi exposto nas secções anteriores, torna-se clara a tentativa de Vaccaj, em explorar um leque abrangente de exigências vocais tidas principalmente no contexto musical do século XVIII e XIX. Relativamente ao nível de preparação vocal a que o método se destina, Vaccaj indica no seu prefácio que este poderá tornar-se útil não só para amadores, como para aqueles que pretendem uma via profissional. Do mesmo modo Scotto di Carlo defende que o método apresenta dois níveis de leitura e de estudo, adequando-se a principiantes pela sua simplicidade e dificuldade progressiva, mas também a estudantes avançados e artistas afirmados, pelo seu nível de perfeccionismo «ajudando a compreender a total matriz da sua arte». A autora refere que a cantora Maria Callas, considerava este método um “estudo de um nível de dificuldade avançada» (Scotto di Carlo, 2009, p. 13).

---

<sup>99</sup> Tradução da autora; versão original: *Chaque leçon comporte une mélodie où la difficulté est présentée à plusieurs reprises dans des contextes musicaux et linguistiques différents.*

<sup>100</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: (...) *identifica in ognuno degli elementi del canto che intende affrontare come problema tecnico uno dei topici dell'espressività vocale, cerca e trova dei versi che lo esprimano e vi compone su l'arietta-esercizio.*

Seguidamente serão apresentados um conjunto de aspectos que poderão encontrar resposta ao longo do método. A sua selecção deve-se às próprias temáticas, já apontadas, consideradas pelo autor ao longo do método, bem como a outras referidas por diversos pedagogos.

### 5.1. Os tipos de canto e construção das arietas

Forshufvud no *abstract* do seu trabalho *Con lieve fiato* classifica as *arietas* em três tipos diferentes: sete exercícios de *canto spianato*, treze de *canto fiorito* e um de *canto declamato* (Forshufvud, 1994). A nomenclatura utilizada corresponde àquela utilizada por Manuel Garcia, todavia Forshufvud não especifica que arietas farão parte de cada tipologia. Assim de acordo com a descrição realizada na secção 3.4.4 do capítulo I, subentende-se que Forshufvud classifica as sete primeiras arietas – *Manca sollecita*, *Semplicetta tortorella*, *Lascia il lido*, *Avvezzo a vivere*, *Bella Prova*, *Fra l'ombre* e *Quell'onda che ruina* – como *canto spianato*, onde aspectos como o *legatto*, suavidade na passagens dos registos vocais e uma clara articulação deverão predominar; as treze seguintes – *Delira dubbiosa*, *Nel contrasto amor*, *Come il candore*, *Senza l'amabile*, *Benché di senso*, *La gioia verace*, *L'augelletto in lacci stretto*, *Quando accende*, *Più non si trovano*, *Se povero il ruscello*, *Siam navi all'onde*, *Vorrei spiegar* e *O placido il mare* – inserir-se-ão na tipologia do *canto fiorito*, favorecendo o uso de dinâmicas graduais, portamento e coloratura; por fim o autor refere-se a um exercício de *canto declamato* pressupondo-se o recitativo *La Patria è un tutto*; a última arieta *Alla stagion de' fiori*, por procurar resumir os principais aspectos abordados em longo do método, não entrará nesta classificação de Forshufvud.

Todavia, estas classificações poderão variar de acordo com a análise que lhe for feita. Por exemplo, em arietas como *Senza l'amabile*, *Delira dubbiosa*, *Nel contrasto amor*, *Benché di senso*, *Vorrei spiegar* e *O Placido il mare*, apesar de estarem integradas no estilo *canto fiorito*, evidenciam características do estilo do *canto spianato*, uma vez que uma boa parte das suas sílabas apresenta apenas uma nota. Por outro lado, Battaglia adverte também para que a aria *Quell'onda*

*che ruina* seja executada de forma *cantabile* tanto quanto possível, bem como *Senza l'amabile*, referindo que «o autor [Vaccai] parece dar absoluta preferência à melodia, devendo predominar o som da vogal»<sup>101</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 29).

Relativamente ao recitativo, Uberti considera que o exercício com o seu breve prefácio é um exemplo claro daquele estilo, identificando-o também como um dos documentos mais claros sobre o uso da *appoggiatura* no canto em geral e no recitativo em particular (Uberti, 2004, p. 11). Por outro lado Vaccai alerta ainda para a importância de uma clara articulação ao longo da sua execução, de modo a que este não perca o seu efeito. Assim, pode ler-se nas notas de Vaccai:

«No recitativo é necessário uma articulação distinta e decidida, sem uma perfeita acentuação não se poderá obter um bom efeito. Quando se encontrar duas notas semelhantes no meio de uma palavra, aquela em que o acento cai deve ser transformado em *appoggiatura* da seguinte: para uma melhor percepção a nota onde deve cair o acento vem indicada com A.»<sup>102</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 57).

Battaglia defende que Vaccai, ao incluir o recitativo no método, demonstra que o seu real propósito seria o de preparar o estudante para as partes mais complexas e fundamentais do canto operático. O autor apela ainda, nas notas que acrescenta a esta lição, que na execução de recitativo as palavras não sejam inteiramente cantadas ou inteiramente declamadas, procurando o equilíbrio entre as inflecções verbais e, a sonoridade exacta, que a palavra adquire por meio da altura precisa dos sons. Battaglia reforça ainda as indicações de Vaccai relativamente ao texto, para que seja cantado com clareza, dando mais atenção à acentuação da palavra que à estrutura dos compassos. Por outro lado, referindo-

---

<sup>101</sup> Tradução da autora; versão original: *L'autore sembra dare assoluta precedenza alla melodia in cui le vocali la fanno de padrone.*

<sup>102</sup> Tradução da autora; versão original: *Nel recitativo è necessario una sillabazione distinta e decisa, e senza una perfetta accentazione non se ne potrà ottenere un buon effetto. Allorché s'incontrano due note simili nel mezzo, quella ove cada l'accento della parola dev'essere inteiramente convertita in appoggiatura della seguente: il che per più chiarezza viene indicato con una A sopra la nota dell'accento.*



se ao uso de *appoggiaturas*, Battaglia defende que Vaccaj decide manter somente aquelas que são necessárias segundo o gosto que vigorava naquela época (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, pp. 57, 58).

Para além dos contributos apontados pelos autores já mencionados, que justificam a inclusão do recitativo num método de canto, torna-se a meu ver útil, atender à visão de Rachel Mori a este respeito. A autora aponta diversos benefícios advindos do estudo do recitativo, alegando que em termos didáticos favorece o desenvolvimento da técnica de respiração, tornando-a mais natural. Por outro lado contribui para o exercício de uma pronúncia exacta e vivaz nos seus inúmeros pontos de ataque, conduzindo a uma inteligência do discurso, levando a uma maior expressividade e delicadeza de entoação (Mori, 1998, p. 163).

Relativamente à estrutura da maioria das arietas Uberti refere que estas permitem enfrentar separadamente «“as graciosidades que são próprias do canto”.»<sup>103</sup> (Uberti, 2004, p. 13). Organizadas segundo o princípio da frase quadrada, permitindo desmontar e reunir os incisos e as frases de uma forma mais oportuna, para isolar os problemas vocais e resolve-los um a um (Uberti, 2004, p. 13).

## 5.2. Aprendizagem do solfejo

Vimos já, que estudo do solfejo, era visto como uma componente essencial e obrigatória no estudo do canto por altura do século XVIII e XIX. Segundo Vaccaj os métodos escritos até então, procuravam a junção entre a aquisição das competências vocais e a leitura musical, servindo o solfejo também para trabalhar questões relativas à emissão vocal (Vaccaj, 1882, p. 148). Vaccaj todavia é sensível ao contexto social da maioria dos seus alunos, sendo a sua maior parte

---

<sup>103</sup> Tradução de Cristina Guimarães; versão original: (...)” *le grazie che appartengono al canto*”

diletantes que procuravam integrar na sua formação básica o estudo do canto. Por isso, estes, atendendo ao seu estatuto social, não tinham qualquer intenção de se apresentarem em palco. Vaccaj procura assim estratégias de ensino que não lhes cause aborrecimento, capazes de obter os mesmos resultados que as restantes metodologias a que os *maestri* recorriam por esta altura.

Vaccaj integra assim no seu método as cinco primeiras lições com oito arietas dedicadas ao estudo dos intervalos, sob uma ordem progressiva (desde intervalos de segunda até oitava e terminando com o estudo de semitons). Surge contudo a questão se este número de arietas seria suficiente para que o aluno assimilasse as competências essenciais relativamente à leitura musical. Uberti é claro na sua posição relativamente a este facto:

«Se, enfim, nós nos perguntamos se realmente Vaccaj achava que, para ensinar a ler música a quem não gostava de solfejar, bastava uma lição por intervalo, a resposta seria obviamente: "Não". Abstenho-me de afirmar ter descoberto os métodos didáticos de Vaccaj; é certo, no entanto, que, utilizadas como esquema mnemônico, da mesma forma que Guido d'Arezzo usou o hino de S. João para ensinar a entoar as notas, as aulas sobre os intervalos funcionam perfeitamente.»<sup>104</sup> (Uberti, 2004, p. 13).

Não obstante, Vaccaj na primeira nota explicativa à Lição I, que cito no ponto seguinte (5.3) deste capítulo, alerta para que sejam considerados outros aspectos, como o *legatto* e a articulação ao longo do seu estudo. À semelhança do que era pretendido com o estudo do solfejo, tal como podemos constatar pela análise dos tratados apresentados no capítulo I, o pedagogo procuraria assim que estes primeiros estudos contribuíssem também para o desenvolvimento técnico vocal do aluno. Do mesmo modo, também Battaglia, na edição a que faz a revisão crítica – *Ricordi* -, apresenta um conjunto de explicações que antecedem cada

---

<sup>104</sup> Tradução de Marina Midolo; versão original: *Se poi ci si chiedesse se davvero il Vaccaj pensasse che, per insegnare a leggere la musica a chi non amava solfeggiare, bastasse una sola lezione per intervallo, la risposta sarebbe ovviamente: "No". Mi guardo dal pretendere di avere scoperto i metodi didattici del Vaccaj; è certo, però, che impiegate come schema mnemonico allo stesso modo in cui Guido d'Arezzo usava l'inno di S. Giovanni per insegnare ad intonar le note, le lezioni sugli intervalli funzionano perfettamente.*

arieta, referindo constantemente a importância de questões relacionadas com a articulação, *legatto* e mecanismos envolventes da respiração. Como exemplo note-se as indicações dadas na *arieta Sempicetta tortorella* sugerindo que se enfatizem as sílabas fracas (em evidência) – *sem-pli-ce-ta* – de forma a realçar a altura correcta do intervalo, ou em *Delira dubbiosa*, advertindo para que seja prestada atenção à exacta entoação dos intervalos, evitando que a nota seja forçada na região aguda (referindo-se compasso 8) (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, pp. 11, 23).

### 5.3. Fonética e articulação

Vaccai, no prefácio que escreve ao método, é claro relativamente à importância da pronúncia e articulação do italiano. Por isso, inicia a Lição I deste método com uma nota explicativa nesse sentido:

«Nesta primeira lição a divisão das sílabas é feita de uma forma não convencional, por forma a transmitir, tanto quanto possível, a ideia de como se deve pronunciar quando se canta; como explorar o valor de uma ou mais notas pelo uso da vogal, e unir a consoante com a sílaba seguinte. Isto ajudará também a aprender como cantar legato, algo que não se poderá ensinar bem excepto pelo meio de exemplos vocais de um bom *maestro*.»<sup>105</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 8)

Uberti refere assim que Vaccai cria um artifício para exprimir graficamente o comportamento fonético relativamente ao modo como se deve cantar a sílaba correctamente a tempo sobre a nota, sem martelar a consoante, com o intuito de ajudar os seus alunos estrangeiros na articulação da língua italiana no canto (Uberti, 2004, p. 5). Oliveira Lopes sustenta também que esta forma de articulação permite um maior apoio sobre as vogais. O autor refere ainda que

---

<sup>105</sup> Tradução da autora; versão original: *In questa prima lezione la divisione delle sillabe si stacca dall'ordinario onde dare, il più possibile, idea del modo di pronunciare cantando; come consumare con la vocale il valore di una o più note, ed unire la consonante con la sillaba seguente. Questo servirà di facilità anche per imparare il Canto legato, ciò che non si può ben insegnare se non che con la sola voce di un buon maestro*

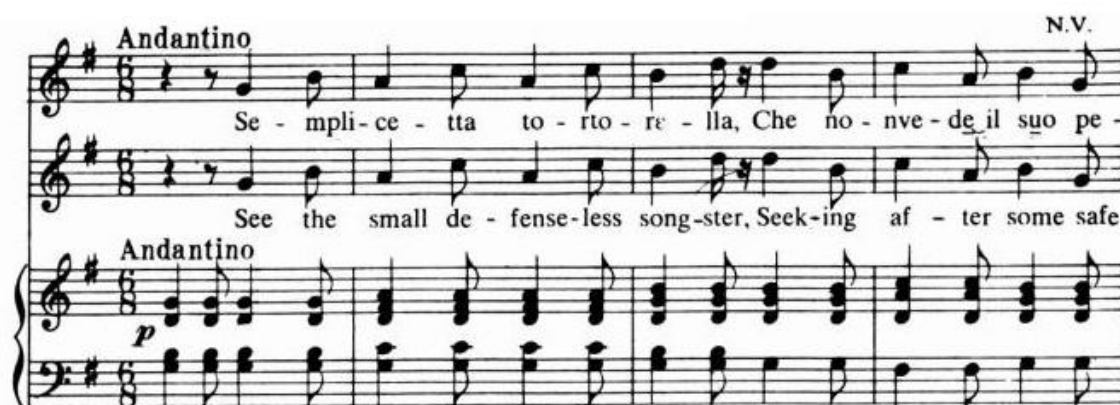
«são as vogais que transportam o som e, por isso mesmo, há um grande interesse da parte de alguns investigadores em avaliar a percepção dos sons vocálicos (orais e nasais) e consonânticos e a sua influência no legato e de uma maneira geral na musicalidade.» (Oliveira Lopes, 2011, p. 54). Neste sentido, Oliveira Lopes alude ao artigo *Legato et Syllabation dans le Chant* de Nicole Scotto di Carlo, ao qual também será feita referência no ponto seguinte deste trabalho (Oliveira Lopes, 2011, p. 54).

Assim, nesta primeira lição observamos que a divisão silábica das arietas respeita o princípio apontado por Vaccai, procurando manter o valor da vogal ao longo de toda a nota, levando a que a próxima consoante fique ligada à sílaba seguinte, como consta no Exemplo 4:

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The title 'Adagio' is written above the first staff. The composer's initials 'N.V.' are in the top right corner. The score is for 'Voce' (Voice) and 'Piano'. The lyrics are written below the voice staves. The piano part is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The lyrics are: 'Ma-nca so-lle-ci-ta Più de-ll'u-sa-to, A-nco-rche' and 'When an-y can-dle flame Once starts to flick-er, On-ly a'.

**Exemplo 4:** (N. Vaccai, Paton, John, 1975, p. 3)

Atenda-se contudo ao facto de nas edições Ricordi e Peters somente a primeira arieta ter a divisão silábica proposta por Vaccai. Todavia, tal como alerta Forshufvud em correspondência privada, também a arieta *Semplicetta tortorella* na versão original, apresenta esta divisão, podendo verificar-se quer na edição Schirmer quer no site [http://www2.siba.fi/vaccaj/index\\_en.html](http://www2.siba.fi/vaccaj/index_en.html) (Exemplo 5):



**Exemplo 5:** (N. Vaccai, Paton, John, 1975, p. 4)

A preocupação de Vaccaj com a questão da articulação e fonética poderá de certo modo, ser justificada pela relação mantida com o seu amigo Francesco Bennati que, era extremamente curioso relativamente ao campo da ciência que, actualmente, chamamos de fonética. Vaccaj procura assim fugir ao estudo da articulação através das sílabas do solfejo, fazendo uso de textos de autoria de Metastasio. De resto, como já mencionado, vários pedagogos aludem para os benefícios destas estratégias. Referindo novamente Lislie Goldberg, a autora reconhece vantagens na execução de vocalizos com articulação de texto. Adverte que, deste modo, a aplicação da técnica para a execução de repertório é mais directa do que em exercícios só com vogais ou sílabas, desde que os vocalizos com texto vão ao encontro quer das necessidades técnicas do estudante, quer da linguagem de repertório que o aluno possa estar a estudar (Goldberg, 2007, p. 83).

Uberti defende assim, que Vaccaj na selecção que faz da poesia de Metastasio, terá tido a questão da articulação em consideração. O autor acrescenta ainda que a poesia escolhida, reflecte claramente, que as características fonéticas do texto estariam entre os primeiros critérios na escolha do material literário, negando uma aplicação intencional na composição das arias. Assim, adverte Uberti, à produção de cada fonema corresponde um comportamento fonatório diverso que pode resultar em facilidade ou dificuldade

de acordo com a técnica vocal adoptada. O autor refere também que a «preciosa figura de Bennati», acompanhada das suas explicações, interpretadas à luz do actual conhecimento sobre comportamento fonatório, deixam perceber mais do que à primeira vista possa parecer (Uberti, 2004, pp. 5, 6).

Deste modo, atenda-se ao exemplo descrito pelo mesmo autor, relativamente à arieta *Avvezzo a vivere*, analisando os efeitos do uso da sílaba /ve/ do verso “*pavento il mare*”. O autor providencia assim uma detalhada explicação que procura justificar o uso da consoante /ve/ na nota mais aguda da arieta, compasso 7, versão para voz média, Ed. Peters, como consta no Exemplo 6:



**Exemplo 6:** (Uberti, 2004, p. 6)

Uberti explica que a normal articulação de /ve/ se realiza com a aproximação dos dentes incisivos superiores ao lábio inferior. Este tipo de oclusão requer uma leve retracção da mandíbula, necessária para colocar o interior do lábio sob os dentes. Embora o movimento seja milimétrico e possa parecer irrisório, o facto do comprimento das pregas vocais oscilar entre 15 a 25 mm (maiores nos homens que nas mulheres) sendo a sua tensão determinada pelo trabalho dos músculos intraorais, atravessando uma breve cadeia de órgãos, leva a significativas alterações da sonoridade. Assim, o mesmo recuo estabelece uma ligeira redução do volume da faringe, com efeitos claramente perceptíveis no timbre das vogais. Uberti recorre à explicação de Bennati no que respeita à posição da língua em diferentes sopranos, argumentando que a articulação daquela sílaba, poderá apresentar dificuldades diversas, dependendo do registo envolvido em cada voz, tomando a língua consequentemente posições distintas. Note-se que a versão apresentada é direccionada para voz média, podendo nas versões para voz aguda, a nota respeitante a esta sílaba, alcançar a nota  $mi_4$  ou  $fá_4$ , onde a voz de soprano tende a fazer passagem para o registo agudo (*ou*

*segundo registro* na nomenclatura de Bennati). Deste modo, Uberti conclui, referindo que nesta situação, poder-se-á estar perante uma facilidade para sopranos mais agudos (Bennatti designa estes sopranos por *sfogati*) ou uma dificuldade para sopranos líricos (Uberti, 2004).

Os contributos, advindos do cuidado com a articulação no canto, têm sido de resto defendidos por diversos pedagogos. Rachel Mori defende, por exemplo, que quando a articulação dos fonemas é mantida em contacto com a respiração, ocorre uma activação dos músculos da língua, devido aos diversos movimentos que lhe são inerentes pela criação do discurso. A autora acrescenta também que a articulação activa «o jogo dos músculos faciais na sua unidade funcional e reaviva toda a fisionomia do cantor, espelho da sua emoção.»<sup>106</sup> (Mori, 1998, p. 33)

Elio Battaglia nos vários comentários que faz a cada arieta da edição *Ricordi*, demonstra também grande cuidado no que respeita às questões sobre a articulação. Deste modo, o uso de consoantes duplas, segundo o autor poderá servir, tal como refere no comentário à arieta *Bella Prova*, como meio para criar tensão dramática, neste caso com as consoantes duplas /s/ e /f/ - “**esser**”, “**soffrir**”. Também em *Delira Dubbiosa*, de acordo com o autor, uma cuidada articulação das consoantes duplas – *dubbiosa*, *vanegg***ia**, *ondegg***ia** – contribuirá para uma acentuação da expressividade. *Fra l'ombre un lampo* poderá ainda ser um outro exemplo em que Battaglia ressalta a importância da consoante dupla. Neste caso o seu uso, juntamente com as vogais abertas e, as várias situações de elisão entre estas, permite ao estudante adquirir conhecimento fonético, essencial para a interpretação destas arietas num estilo correcto (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, pp. 16, 18, 22).

Battaglia recomenda ainda que se faça uma clara distinção entre duas vogais no caso de haver elisão entre palavras. Situação essa que ocorre por exemplo em *Semplicetta tortorella*: “**Vede-il**”, “**crudo-artiglio**”, “**vola-in**” e “**grempo-**

---

<sup>106</sup> Tradução da autora; versão original: (...) *il gioco dei muscoli facciali nella loro unità funzionale e inoltre ravviva tutta la fisionomia del cantante, specchio delle sue emozioni*

**al**”, em *Lascia il lido*: “**La-scia-il li-do e il ma-re in-fi-do**”, ou em *Se povero il ruscello*: “povero**’il**”, “lento**-e** basso” e “quasi**-**arrestar” (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990). Por outro lado, uma clara articulação de determinadas consoantes, segundo Battaglia, poderá também levar a um maior suporte diafragmático, contribuindo para o desenvolvimento do sistema respiratório. Ao longo dos seus cometários, são várias as alusões que Battaglia faz a este nível. Atenda-se por exemplo, à arieta *Semplicetta tortorella* em que o autor sugere uma clara articulação da consoante /r/ nas palavras “*periglio*”, “*crudo*” e “*artiglio*” para a obtenção desse fim.

Battaglia alerta ainda para o contributo no desenvolvimento da técnica vocal, através do uso vários tipos de consoantes, como por exemplo consoantes do tipo nasal ou consoantes fricativas (sons lábio-dentais). As do primeiro tipo, segundo o autor, poderão contribuir para a elevação da *mascara* facilitando consequentemente o *legatto*. A arieta *Lascia il lido* poderá ser disso um exemplo com as consoantes /m/ ou /n/ em *mare*, *infido*, *menzognero* e *l’ingannò*. As consoantes do segundo tipo poderão em grande medida ser encontradas na arieta *Avvezzo a vivere* com as consoantes /v/ e /z/ conduzindo à criação de tensão dramática em contraposição ao *legatto* que se pretende (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, pp. 12, 14). Richard Miller adverte ainda que também o uso das consoantes fricativas, nomeadamente /v/, serão úteis para a obtenção da sensação de *mascara* na área do rosto, devido à sua posição horizontal e simultaneamente estreita dos lábios. O pedagogo acrescenta ainda os benefícios para a técnica vocal advindos da articulação das consoantes do tipo nasal, para a melhoria do equilíbrio de ressonâncias nas vogais que as procedem, uma vez que tendem a diminuir tensões da língua e do véu palatino (R. Miller, 1996, pp. 80, 95, 96).

A lição referente ao recitativo como já referido no ponto 2.5.1 deste capítulo, assume uma especial importância no que respeita à articulação. Deste modo, quer Vaccaj quer Battaglia, alertam para que neste tipo de canto seja dada primazia à palavra. Battaglia alerta ainda para que o estudante compreenda o período histórico, tentando encontrar a retórica apropriada para a sua



interpretação, levando também a uma melhor compreensão do texto (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 57).

#### 5.4. Legatto

A aquisição de *legatto* é uma outra temática a que Vaccaj faz referência na Lição I do método, demonstrando uma forte consciência da sua importância para o desenvolvimento do aparelho vocal. A importância do *legatto* neste método terá mesmo levado Nicole Scotto di Carlo a desenvolver um estudo, que mencionarei adiante, na tentativa de comprovar os contributos da escrita e estratégias de Vaccaj no ensino do canto.

A importância desta técnica para o desenvolvimento do aparelho vocal tem vindo a ser reconhecida até aos nossos dias. Na verdade, a celebre frase de Francesco Lamperti – *Chi non lega, non canta*<sup>107</sup> - é ainda hoje mencionada por diversos autores. Atenda-se, por exemplo, aos comentários de Oliveira Lopes, citando a sua antiga professora de canto Martha Amstad, que afirmava que «o *legatto* é a alta escola do equilíbrio das vogais, da precisão das consoantes, do controlo do dinamismo, do equilíbrio dos intervalos; é a arte de colorir». Oliveira Lopes considera assim que «o *legatto* sugere a calma absoluta da garganta apesar dos diferentes intervalos musicais, do ritmo e da articulação.» (Oliveira Lopes, 2011, p. 48). James Stark refere ainda que um bom *legatto* depende para além de um fluxo respiratório sem quebras, também de uma equalização de registos vocais, cuidadosamente controlados pela pressão subglótica e de uma estável e vertical posição da laringe. Stark acrescenta ainda que a voz humana será o instrumento que melhor será capaz de fazer *legatto* devido às propriedades elásticas dos músculos. Estas deverão permitir alterar a altura, níveis de intensidade, características tímbricas e vogais sem quebras discretas no fluxo sonoro. Consciente da problemática que a componente articulatória poderá representar para a sua manutenção, o autor adverte que esta ruptura pode ser

---

<sup>107</sup> Tradução da autora: Quem não liga, não canta

minimizada mantendo a laringe baixa e estável, controlando uma pressão uniforme do fluxo respiratório (Stark, 1999, p. 165). Miller a este nível refere:

«A consoante, quer seja sonora ou surda, não tem de ser a vilã da vogal heroína, mas pode ser vista como um meio benéfico em delinear a vogal de um modo mais “plástico” (...)»<sup>108</sup> (Richard Miller, 1996, p. 20)

O Método de Vaccaj apresenta assim um conjunto de arietas que pelas suas diversas propriedades contribuem para a aquisição do *legatto*. A arieta *Manca Sollecita* é aquela que mais regularmente tem sido alvo de comentários no que diz respeito a esta competência do canto. Assim, tal como já mencionado, Scotto di Carlo terá desenvolvido um estudo, que veio a resultar no artigo *Legato et Syllabation dans le Chant, Expertise Acoustique et Articulatoire de l'Enseignement du Legato dans la Méthode de Vaccaj*, com o intuito de analisar a estratégia adoptada por Vaccaj para promover o *legatto*. A autora refere que atendendo à divisão silábica proposta, Vaccaj pretenderia mostrar que nas sílabas fechadas a consoante final é sistematicamente transferida para o início da sílaba seguinte. Deste modo a duração das vogais é prolongada por um encurtamento das consoantes, favorecendo o *legatto*:

*Ma-nca so-lle-ci-ta  
più de-ll'u-sa-to  
a-nco-rchè s'a-gi-ti  
co-nlie-ve fia-to  
fa-ce che pa-lpi-ta  
pre-ssoa-lmo-rir*

A autora acrescenta ainda que na análise fonética, os cortes silábicos indicados, têm como intenção evitar os fenómenos articulatórios, susceptíveis de comprometer a qualidade do *legatto*, com interrupções no som que deve ser contínuo. Scotto di Carlo explica assim que as consoantes oclusivas interrompem a linha melódica, dificultando ainda o ataque das vogais, defendendo que Vaccaj,

---

<sup>108</sup> Tradução da autora; versão original: *The consonant, whether voiced or unvoiced, need not play villain to the heroic vowel, but can serve as a beneficial agent in delineating the vowel more plastically*

por isso, evita tais consoantes. Assim, cada vez que o contexto o permite Vaccaj usa // ou /r/ para iniciar uma sílaba seguinte, como por exemplo «*a-nco-rché*», «*pa-lpi-ta*» ou «*a-lmo-rir*». A autora refere que a estrutura acústica de tais consoantes não interrompe a linha melódica, e por isso não afecta a precisão da vogal seguinte. Consequentemente, não há interrupção da linha vocal, contribuindo também o facto de a essas consoantes, nos dois primeiros exemplos, se seguirem as oclusivas surdas /c/ e /p/ respectivamente, reduzindo «a manutenção e explosão»<sup>109</sup> e, minimizando as interrupções da linha melódica, favorecendo uma melhoria do *legatto* (Scotto di Carlo, 2009, p. 6).

Se atendermos às explicações que Battaglia faz a cada arieta, constata-se que o *legatto* é afecto a quase todas as arietas do método. Assim, mesmo naquelas que procuram trabalhar a agilidade vocal como *La gioia verace*, o autor refere que o estudante deverá ter a capacidade de cantar passagens *fioritas* em *legatto*, dependendo para isso a sua desenvoltura no controlo simultâneo da emissão vocal e respiração. As considerações de Battaglia no que respeita à relação entre *legatto* e respiração são variadas ao longo do método, referindo várias vezes a necessidade do estudante procurar manter o espaço orofaríngeo imóvel e relaxado, bem como uma adequada estabilidade diafragmática, permitindo assim manter a voz sobre a respiração (advertência semelhante àquele dada acima por James Stark). O autor menciona ainda que a obtenção de *legatto*, passará ainda por manter a impoção vocal sobre a máscara, contribuindo para tal a presença de consoantes nasais. Questões rítmicas poderão também em diversas arietas conduzir a obtenção deste efeito, Battaglia dá como exemplo a arieta *Senza l'amabile*. Esta arieta pela presença do compasso binário composto favorece o canto *legatto*, devendo o estudante concentrar-se no canto suportado pela respiração, sem interrupções no fluxo sonoro. (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990).

Embora Vaccaj em nenhuma das suas notas explicativas se refira à problemática da equalização dos registos vocais, como já foi verificado, esta

---

<sup>109</sup> Tradução da autora; versão original: «la tenue et l'explosion»

surge camuflada sob as advertências para a obtenção de *legatto*. Esta questão poderá todavia tornar-se mais sensível principalmente em arietas de relações intervalares maiores. Battaglia adverte para este aspecto diversas vezes, nomeadamente nas arietas *Quell'onda che ruina* (intervalos de oitava) e *Vorrei Spiegare* (portamento). O autor alerta assim para que não se altere a posição do som quando se passa do registo grave para o registo médio agudo, procurando que o registo de peito seja usado com cuidado, evitando que se notem quebras de registo (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990). Rachel Mori alega também que o *legatto* perfeito, advém da capacidade de unificação do som, com uma qualidade e cor idênticas sem interromper a linha vocal. Defendendo ainda que o primeiro passo para que sejam alcançadas essas competências, advém do controlo do fluxo respiratório, acrescentando que cada nota deve ser apoiada pelo diafragma na medida exigida não só por cada nota mas por todo o conjunto melódico. Assim a autora, proferindo as palavras de Herman Klein, conclui que o segredo para a aquisição de *legatto* depende da capacidade de trabalhar a fusão de «registos com os seus diversos mecanismos»<sup>110</sup> (Mori, 1998, p. 94).

Scotto di Carlo refere-se à própria construção do método como contributo para a aquisição de *legatto*:

«Esta inovação pedagógica que abandona a aprendizagem monossilábica do canto em favor de uma aprendizagem global utilizando directamente as frases, só pode favorecer a aquisição de *legato*. A originalidade do método elaborado por Vaccaj é trabalhar o aluno iniciante nas notas da região média que são confortáveis, que lhes permite concentrar-se sobre as dificuldades

---

<sup>110</sup> A autora refere-se à obra: Klein, Helman, *The Belcanto, with Particular Reference to the Singing of Mozart*. Oxford University Press, Londra, 1923. Embora não explique o que Klein entende por diversos mecanismos, refere que este autor seria seguidor de Manuel Garcia. No seu *Trattato Completo dell'Arte del Canto*, Garcia explica que «a palavra registo significa uma série de sons consecutivos e homogêneos produzidos pelo desenvolvimento de um mesmo principio mecânico e cuja natureza difere essencialmente de uma outra série de sons consecutivos e homogêneos produzidos por um outro principio mecânico.» (Garcia, 1841, p. viii)

vocais que são abordadas de forma sistemática e progressiva.»<sup>111</sup> (Scotto di Carlo, 2009, p. 2)

A autora considera que a contribuição de Vaccaj ao *legatto* é a «silabação *anti-phonoépischésique*», que vai permitir aos iniciantes perceber os reflexos articulatórios que favorecem a aquisição da articulação. Quanto a si a originalidade da sua abordagem consiste em permitir de imediato que os alunos trabalhem sobre as frases e não sobre vogais isoladas ou sílabas. Deste modo a infinidade de combinações possíveis entre os diferentes fonemas de um texto cantado, permite que o aluno se confronte com uma multiplicidade de contextos fonéticos (Scotto di Carlo, 2009, p. 13).

### 5.5. Sincopa

Vaccaj dedica a lição VI – Modo Sincopado - a esta temática com a arieta *Nel contrasto amor*, surgindo novamente contudo na última lição XV – Epilogo - com a arieta *Alla staggion de' fiori*. Não se encontra ao longo de toda a documentação analisada os motivos que terão levado Vaccaj a abordar esta forma rítmica, de forma tão detalhada em detrimento de outras. Todavia Battaglia justifica, alegando tratar-se de um recurso muito frequente no repertório operático contemporâneo ao método. Assim, o autor refere que «(...) o facto de Vaccaj dedicar uma lição completa a este instrumento rítmico demonstra o quão preocupado estava em dotar o cantor de uma educação [musical] completa»<sup>112</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 25). Battaglia considera ainda que esta arieta coloca consideráveis problemas ao controlo da respiração, indicando que o cantor

---

<sup>111</sup> Tradução da autora; versão original: *Cette innovation pédagogique qui abandonne l'apprentissage monosyllabique du chant au profit d'un apprentissage global utilisant directement les phrases, ne peut que favoriser l'acquisition du legato. L'originalité de la méthode élaborée par Vaccaj est de faire travailler les débutants sur les notes médiales où ils sont à l'aise, ce qui leur permet de se concentrer sur les difficultés vocales qui sont abordées de façon systématique et progressive.*

<sup>112</sup> Tradução da autora; versão original: *(...) the fact that Vaccaj dedicated an entire lesson to this rhythmic device demonstrates how concerned this great teacher was with providing the singer with a complete education.*

faça uma respiração no final de cada verso (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 25).

#### 5.6. Agilidade

Vaccaj dedica as lições VII e XII às questões da agilidade, contudo as indicações que dá prendem-se unicamente com a questão do andamento que estas arietas podem tomar, dependendo da “habilidade” do aluno. Lê-se então relativamente à Lição VII - introdução ao *volate*:

«Esta lição deverá começar com o tempo *Adagio* aumentando-se gradualmente para *Allegro* de acordo com a habilidade do aluno.»<sup>113</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 27)

Battaglia considera que estes estudos são ideais para adquirir a técnica de coloratura, para qualquer tipo de voz entrar no processo da técnica do *canto fiorito*, seja ela grave ou aguda, de pequeno ou grande volume, masculina ou feminina. O autor reforça as indicações de Vaccaj, advertindo para que numa fase inicial, o estudante execute a arieta muito lentamente, com leveza na respiração procurando um som homogéneo. Recomenda, todavia, cuidado com a articulação mesmo quando se aumenta a velocidade, sugerindo a sua execução nos dois estilos mencionados já por Garcia – *legatto* e *martellato* (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990).

Os contributos didáticos da execução de passagens ágeis ao nível do desenvolvimento da técnica vocal são também apontados por Miller. Assim, este pedagogo defende que a execução de velocidade ou passagens de coloratura contribuem também para o sustentação da linha vocal. Adverte ainda que embora a agilidade e o canto *sustenuto* sejam polos opostos ao nível das competências vocais ambos requerem a mesma participação e controlo muscular. Miller defende por isso que:

---

<sup>113</sup> Tradução da autora; versão original: *Questa lezione si comincerà col prendere il tempo Adagio poi si affretterà fino all'Allegro secondo l'abilità dell'allievo*

«É essencial para qualquer tipo vocal, independentemente da literatura o recomendar para aquele tipo de voz ou não, que a agilidade faça parte da prática diária do cantor. Um baixo profundo necessita tanto das componentes técnicas de agilidade quanto um soprano de coloratura»<sup>114</sup> (R. Miller, 1996, pp. 40, 41).

Na lição X – Introdução do *gruppetto* -, Vaccaj indica que seja seguida a mesma regra da lição VII, iniciando o estudo partindo de um andamento *adagio* aumento progressivamente para um andamento *allegro*. Este facto leva-nos a crer que o aluno deveria possuir competências de agilidade para a execução deste ornamento. Note-se ainda que a construção da primeira arieta desta lição se assemelha ritmicamente à arieta *Come il candore*.

#### 5.7. Ornamentação

É clara a importância que Vaccaj atribui à ornamentação ao longo do método, fruto certamente do contexto musical e vocal vivido no seu tempo. Battaglia alude, em várias das suas notas explicativas no método, às potencialidades de determinadas arietas para a preparação de repertório com uma elevada exigência ornamental para o cantor, nomeadamente o repertório de Rossini ou Donizetti. Uberti considera que a acentuação musical adquirida pelo uso de ornamentos se traduz na acentuação melódica da voz falada, referindo também que a análise da ornamentação dá informações, ou pelo menos pistas, sobre o fraseio que o compositor pretende. Considera, deste modo, que as lições de Vaccaj sobre ornamentação, se por um lado ajudam a resolver problemas de prática vocal daquela época, por outro deixavam outros por resolver ou criam novos (Uberti, 2004, p. 13).

Rachel Mori considera também que incluir o trabalho de ornamentação é parte obrigatória do estudo vocal. Afirmando assim que a ornamentação de texto

---

<sup>114</sup> Tradução da autora; versão original: *It is essential to any vocal category, whether or not the literature of the vocal type demands it, that agility be part of the singer's daily practice. A basso profundo is as much in need of the technical facility of agility as is the coloratura soprano*

e melodia nasce da aspiração de disfrutar de todas as possibilidades da voz humana, utilizando-a quer de forma expressiva como virtuosa. A autora refere ainda que a ornamentação não se traduz somente em sinalética para efeitos musicais e vocais, mas abarca ainda a técnica e estética do canto (Mori, 1998, p. 164).

Relativamente ao estudo da *appoggiatura* – Lição VIII - A *appoggiatura* ascendente e descendente e a *acciaccatura*. Battaglia considera que o uso de *appoggiatura* na arieta para esta lição – *Senza l'amabile* – ajuda a facilitar a performance, nomeadamente se se atender à explicação de Vaccaj. Assim, o compositor refere na nota explicativa que faz para esta arieta:

«A *appoggiatura* é o melhor ornamento do canto, cujo efeito dependerá da execução com o valor correcto. Será aceitável aumentar a sua duração, mas não diminuí-la»<sup>115</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 29)

John Paton nas notas que inclui na edição Schirmer alerta também para o facto de Vaccaj usar as *appoggiaturas* nos tempos fortes e em sílabas tónicas de palavras importantes, contribuindo assim para o carácter expressivo (N. Vaccai, Paton, John, 1975, p. 41).

Mori refere que por volta do século XVIII os compositores começaram a não escrever a *appoggiatura* na partitura, especialmente na parte vocal, cabendo ao intérprete escolher [correctamente] o modo e o sítio de realizar o ornamento. Contudo, Garcia aprovará claramente este ornamento indicando regras para a sua ornamentação no seu tratado (Mori, 1998, p. 165). Também Vaccaj parece estar atento a esta tendência, nomeadamente na lição que respeita ao recitativo. Note-se que aqui, Vaccaj não escreve as *appoggiaturas* na partitura indicando antes, na nota explicativa desta lição, por meio de sinalética (A) o sítio onde estas devem ser executadas.

---

<sup>115</sup> Tradução da autora; versão original: *L'appoggiatura è il miglior ornamento del canto, il di cui effetto dipende dal darle il suo giusto valores. Non sarà però difetto l'accrescerlo, lo sarebbe il diminuirlo*



Vaccaj insere o estudo da acciaccatura na mesma lição que reserva para a appoggiatura. Esta opção poderá estar relacionada com a semelhança entre os ornamentos, pretendendo Vaccaj que a sua distinção fosse clara. Assim, o compositor refere relativamente à execução deste ornamento:

«A *acciaccatura* difere da *appoggiatura* porque não reduz o valor da nota [principal], nem a sua acentuação.»<sup>116</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 32)

Battaglia refere a sua importância no seio da produção musical daquela altura, reforçando a explicação de Vaccaj. O autor recomenda ainda que as notas principais sejam cantadas com o mesmo som e volume, executando ornamento tão rápido quanto possível. Chama a atenção para o trabalho respiratório, procurando manter o diafragma imóvel, para não comprometer uma execução estética e técnica eficiente (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 32)

Para o estudo do trillo Vaccaj dedica também somente a Lição XI - Introdução ao *trillo* - do seu método com a arieta *Se povero il ruscello*, não apresentando qualquer nota explicativa para a sua execução. Battaglia refere que à semelhança dos tratadistas já analisados, Vaccaj poderia considerar o *trillo* como algo natural ao cantor, tal como Tosi referia, difícil de adquirir por meio do estudo individual. Por outro lado, este ornamento foi dos mais explorados pelos diversos tratadistas e, portanto, à altura da escrita do seu método, muito se poderia saber sobre a sua execução. Deste modo, Vaccaj poderá ter considerado desnecessária qualquer explicação, ou contrariamente, o seu grau de complexidade e abordagem naquela altura, tê-lo-ão impedido de criar uma nota sumária para o seu método, à semelhança do que faz para outras lições. Note-se contudo que ao longo de toda a arieta, Vaccaj escreve todas as notas a executar pelo estudante, ao invés de colocar somente sinal para a sua execução (*tr*). Deste modo, Vaccaj torna claro o seu procedimento, explorando

---

<sup>116</sup> Tradução da autora; versão original: *L'acciaccatura differisce dall'Appoggiatura perche non toglie né il valore, né l'accento alla nota*

simultaneamente diversas formas para a sua execução. Embora o compositor não o refira, fará sentido que o seu estudo comece sob um andamento lento aumentando-se gradualmente a sua velocidade, tal como refere Battaglia. O autor indica também que a sua execução pode começar numa nota abaixo da nota principal, tomando a forma de um *gruppetto*, ou começar directamente na nota principal (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 45).

À execução do *mordente* e *gruppetto* Vaccaï dá uma maior atenção, dedicando duas arietas para o estudo de cada um deles. Assim na Lição IX – introdução ao *mordente* e vários tipos de mordente, o compositor dedica as arietas *La gioia verace* e *L'augeletto* respectivamente. Na nota explicativa que faz a este ornamento, Vaccaï dedica-lhe um considerável grau de pormenor relativamente a outros, apontando-o claramente como um dos mais difíceis. Atenda-se assim:

«O Mordente é o ornamento mais variado e também o mais difícil, pela leveza com que deve ser executado. É constituído por duas ou três notas ornamentando o canto sem alterar a frase ou as intenções do compositor. Deve ser tido em conta que estes ornamentos quando são introduzidos na linha vocal, desfigurando a estrutura melódica e o carácter original do compositor, são considerados fora do lugar e indesejados»<sup>117</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 35)

Battaglia considera que, tecnicamente, o *mordente* deve ser aproximado à execução da *acciaccatura*, afirmando que é necessário um bom controlo respiratório para que se alcance uma execução perfeita. O autor alerta ainda para a cadência que se encontra a partir do compasso 17 da arieta *La gioia verace*, tão ao género das óperas de Verdi, ajudando o aluno a adquirir um controlo

---

<sup>117</sup> Tradução da autora; versão original: *Il Mordente è l'ornamento il più variato e anche il più difficile, per la leggerezza con cui dev'essere eseguito. Egli è composto di due o tre note e si presta alle grazie del canto senza toglier nulla della frase e dell'intenzione del compositore. Qui cade in acconcio il dire che tutti quei cambiamenti che si sogliono fare nel canto e che abusivamente sono chiamati abbellimenti, allorché sfigurano la melodia originale e l'accento primitivo dell'autore, sono fuori di luogo, difettosi e cattivi*

respiratório em finais de frase. Adverte ainda que seja qual for o tempo de execução da arieta, o *mordente* deve ser executado tão rapidamente e incisivamente quanto possível.

Na segunda arieta desta lição - *L'augelletto* - Vaccaj propõe-se a explorar vários tipos de *mordente*. Battaglia considera esta arieta, juntamente com a lição I, o exercício mais difícil e complexo de todo o método, uma vez que a linha melódica apresentada nos primeiros 16 compassos é, posteriormente, ornamentada com uma série de *mordentes* de três e duas notas, atacadas de baixo e de cima, abrangendo uma grande amplitude de intervalos. O autor sugere que os *mordentes* triplos sejam executados sobre a respiração, tão rápido e leve quanto possível, advertindo ainda, que as vogais sejam pronunciadas imediatamente depois da execução do ornamento (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 38).

Na lição X – Introdução ao *gruppetto* e o *gruppetto* -, o compositor pretende explorar este ornamento com as arietas *Quando acende* e *Più non si trovano*. Ao contrário do ornamento anterior, Vaccaj não dedica uma pormenorizada nota explicativa sobre a sua execução, alertando apenas que seja tida em conta a mesma regra da lição VII, relativa à execução de *Come il candore*. Advertindo assim para o estudo, inicialmente sob andamento lento, aumentando-o depois progressivamente. Battaglia refere que a arieta *Quando accende* poderá ajudar o estudante a praticar o canto *stacatto-legatto*, característico da música ornamentada de Rossini. Neste tipo de execução a acção do diafragma toma uma grande importância, exigindo um fortalecimento da produção vocal juntamente com um forte sentido de ritmo em equilíbrio com a articulação de vogais e consoantes. Na segunda arieta - *Più non si trovano* - desta lição, Battaglia adverte o estudante para o facto do *gruppetto* exigir uma precisa entoação, juntamente com a capacidade de projectar a palavra – com a respiração – dentro da sua estrutura (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, pp. 41, 43).

## 5.8. Portamento

Embora o *portamento* seja considerado por diversos pedagogos e tratadistas como um ornamento, dada a atenção que lhe é dedicada por estes e o modo como se destaca no método, ser-lhe-á dedicada toda uma secção. O *portamento vocal* insere-se na lição XIII que Vaccaj dedica ao método, com as arietas *Vorrei Spiegare* e *O placido il mare*. Uberti refere que a análise comparada dos textos literários e musicais das duas arietas, fornece sugestões úteis para a aplicação do portamento de um modo geral (Uberti, 2004, p. 13).

Na verdade, Vaccaj apresenta uma das suas mais extensas explicações do seu método nesta lição, denotando-se alguma preocupação na forma de concepção e execução do portamento naquela altura. O compositor afirma assim ser importante que o aluno tenha já apreendido como articular as sílabas na Lição I, referindo duas maneiras para a sua execução, podendo também ser uma ferramenta de expressividade musical. Assim, pode ler-se na nota explicativa de Vaccaj:

«Não se entenda como *portamento* vocal arrastar a voz de uma nota para a outra como habitualmente muitos cantores o fazem; mas sim antes a união perfeita de um som ao outro. Quando se aprende a ligar bem as sílabas como é indicado na Lição I, torna-se mais fácil a sua execução; só um bom *maestro* poderá dar uma distinta ideia de como o fazer com a própria voz. Há duas formas de executar o portamento, assim: pode-se antecipar ligeiramente com a vogal da sílaba precedente a nota que se segue, como é indicado no primeiro exemplo; o outro modo, menos usado, é atrasando a sílaba persistindo momentaneamente naquela que a precede, como no segundo exemplo. O portamento produz um bom efeito no embelezamento da frase ou ao nível expressivo; porém torna-se defeito o seu abuso, podendo tornar-se num maneirismo ou monotonia.»<sup>118</sup> (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 50)

---

<sup>118</sup> Tradução da autora; versão original: *Per portamento della voce non si deve intendere che si debba trascinarla da una nota all'altra come abusivamente si suole fare; ma unire perfettamente un suono con l'altro. Quando sappiansi legar bene le sillabe come si indicò nella Lezione I, riuscirà più facile l'impararne la maniera; un abile maestro però è quello solo che può darne una distinta idea con la propria voce. Puossi portare la voce in due modi, cioè: od anticipando insensibilmente colla vocale della sillaba precedente la nota che segue, com'è indicato nel primo esempio; l'altro modo,*

Battaglia procura explicar esta postura de Vaccaj referindo que era comum que o *portamento* fosse usado para medir a mestria estilística de cada cantor. Os cantores seriam tentados a unir dois sons passando através de todas as notas intermédias, ou seja através de intervalos cromáticos. Essa maneira de executar o portamento poderá ter resultado de um mal entendido de noções estéticas e expressivas. Battaglia, menciona ainda que Tosi e Mancini, associavam o portamento à técnica de *strascino di voce* (arrastar a voz), referindo ainda a advertência de Lamperti no seu tratado - *L'arte del canto in ordine alle tradizioni classiche* (1880) - no qual terá alertado o cantor para evitar *strisciare* a voz tanto quanto possível, acrescentando que segundo ele deveria haver uma certo grau de confusão na distinção entre portamento, estilo *legatto* e deslizar. O autor deduz assim, que seria comum naquela altura, na prática vocal corrente, chamar-se *portamento* ao ornamento conhecido como *striscio*, que significa passar de um som para o outro por meio de todas as notas intermédias, tal como demonstra no seguinte exemplo:



**Exemplo 7:** (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 51)

De acordo com as indicações de Vaccaj e Lamperti o portamento deveria antes ser executado de acordo com o exemplo seguinte:



**Exemplo 1:** (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 51)

---

*meno usato è di posticipare la sillaba con quella che si lascia, com'è indicato nel secondo esempio. Nelle frasi di grazia o di molta espressione produce un buon effetto; l'abusarne però è difetto, perche allora il canto riesce manierato e monotono.*

Battaglia refere, porém, outros compositores que por seu lado indicariam na própria partitura a execução de *strascio*, como será o caso de Rossini. O autor alude ainda a técnica usada por Vaccaj para ajudar o estudante a executar o portamento, colocando uma *acciacatura* para ajudar à conclusão do portamento. Na segunda arieta - *O Placido il mare* – que aborda a segunda forma de executar *portamento*, de acordo também com o autor, a sua dificuldade reside na obtenção de *legatto* sem variações de volume ou acentuação. Por isso defende que o seu estudo poderá tornar-se útil como preparação para muitos *lieder* do período clássico e pré-romântico, bem como para as arias cantabile de Bellini e Rossini (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, pp. 52-56).

Note-se, todavia, que uma certa confusão, relativamente à execução de *O Placido*, tem vindo a ocorrer por alguns revisores críticos, visível em gravações disponíveis, por exemplo da editora Ricordi ou da *Sybelius Academy* ([http://www2.siba.fi/vaccaj/index\\_en.html](http://www2.siba.fi/vaccaj/index_en.html)). Em contactos com Gunnar Forshufvud o autor alerta para esta problemática e, uma leitura mais atenta da indicação dada por Vaccaj, à forma de execução do segundo tipo de portamento, permite entender o seu procedimento correcto. Vaccaj adverte assim que «o outro modo, menos usado, é atrasando a sílaba persistindo momentaneamente naquela que a precede, como no segundo exemplo». G. Forshufvud explica assim que este «é o chamado *portamento di sotto*, atacado por baixo. Repete-se sempre a nota anterior e deve ser executado *sobre o tempo* introduzindo um *carácter amável e encantador* à música.»<sup>119</sup>. Deste modo cada *acciacatura* deve ser articulada com a vogal que a precede na sílaba anterior e não com aquela que diz respeito à nota principal.

Battaglia adverte também, na nota explicativa relativa a esta lição, para a importância da equalização de registos para a obtenção de *legatto*, remetendo-nos para as indicações dadas já por Tosi e Mancini. Battaglia defende a necessidade de misturar os registos vocais médio e grave tanto quanto possível

---

<sup>119</sup> Esta informação foi enviada via email pelo próprio autor. Tradução da autora; versão original: *is a so called portamento di sotto, that is from below. It always repeats the note before and should be executed on the beat and add an amiable and charming character to the music.*

através do abaixamento da laringe (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 52). Deste modo, também James Stark associa a técnica de *portamento* à obtenção de *legatto*. Afirmar assim que num *portamento* a voz desliza de uma nota para a outra, passando por todas as alturas intermédias, de uma forma mais suave do que no *legatto*. O autor acrescenta ainda que o *portamento* é útil para trabalhar as capacidades elásticas da voz humana (Stark, 1999, p. 165).

#### 5.9. O valor técnico e expressivo das pausas

Atendendo ao valor didático das arietas compostas por Vaccaj para este método, é expectável que o compositor, tendo em conta o seu universo de alunos, procurasse facilitar as questões relativas à gestão do fluxo de ar. Por outro lado, procurando introduzir elementos que conduzam ao desenvolvimento expressivo do estudante, o uso de determinadas pausas e certas arietas poderá contribuir para esse fim, tal como acreditam os autores Uberti e Battaglia.

Vaccaj elabora assim pequenas composições com frases curtas que, de acordo com Uberti, após um exame superficial, estarão colocadas para facilitar a respiração. O autor alerta para a arieta *Come il candore*, com pausas a cada dois compassos, sendo um caso típico desta situação. Contudo, por exemplo, relativamente ao aparecimento de pausas de semicolcheia em outras arietas, dado o sítio onde estão colocadas, estarão mais relacionadas com uma função expressiva. Por outro lado, identificam-se situações de ausência de pausas em sítios onde são exigidas respirações, traduzindo a vontade do compositor para que seja dada continuidade à recitação, devendo a respiração ocorrer de forma mais discreta (Uberti, 2004, p. 9).

Uberti destaca assim a arieta *Bella Prova* como exemplo de todas estas ocorrências, onde constam, segundo o autor, pausas com intenção de respiração e outras de carácter expressivo. Assim os dois primeiros versos não apresentam pausa na sua primeira exposição até ao compasso 5, enquanto aquela que surge no compasso 8 parece inatural do ponto de vista da respiração. O autor chama a

atenção para o tratamento do verso “*d’una colpa che non ha*”, que o compositor trata de forma diferente nas duas exposições que faz. Uberti menciona assim que o uso de pausas, quer no compasso 8 quer no compasso 15, poderão estar relacionadas com uma mudança de intenção expressiva. Assim reflecte sobre as intenções de Vaccaj para a escolha de um texto de grandeza moral para um exercício sobre saltos de sexta, cujo seu emprego, Uberti refere estar associado a sentimentos de grandiosidade. Uberti considera ainda que estes versos implicam certamente modos representativos, teatrais e musicais que exprimem a nobreza e a heroísmo do conceito e da situação. Também no verso “*nel soffrir l’ingiusta pena*”, o autor refere que a pausa que o precede evidência a necessidade de mudança de expressão para um sentimento de sofrimento. Na segunda vez que surge o tema, Uberti defende que os conceitos vêm retoricamente amplificados, separando todos os versos com pausas de semicolcheia, unindo desta vez o último verso, «enquanto que a inocência de “*alma forte*” é sublinhada pela valorização palavra “*che*” com uma alusão de melisma constituído por duas colcheias ligadas a um intervalo de sexta, argumento do exercício.»<sup>120</sup> (Uberti, 2004, pp. 9, 10). O uso de pausas de semicolcheia nesta arieta apresenta ainda a possibilidade, de acordo com Battaglia, do uso do recurso, que Garcia virá a referir no seu tratado, posterior à escrita do método, do *Mezzo Respiro* (Meia respiração). Contudo, o autor adverte para que sejam evitadas sempre que criam algum tipo de interrupção à linha melódica (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 16)

Uberti menciona ainda a lição XIV que respeita ao estudo do recitativo como exercício que valoriza o emprego de pausas. Defende por isso que cada pausa sugere sempre uma separação teatral e, implicitamente, a possibilidade de mudar a velocidade de recitação com o intuito de melhor exprimir o particular afecto da palavra (Uberti, 2004, p. 10). Ainda na arieta *Delira Dubbiosa*, a brevidade das suas frases e a sua reduzida extensão em cada uma delas, permite por um lado trabalhar a coordenação respiratória, enquanto que por outro, de

---

<sup>120</sup> Tradução da autora; versão original: (...) *mentre l’innocenza della “alma forte” (...) è sottolineata intonando la parola “che” con un accenno di melisma costituito da due crome legate e all’intervallo do sesta, argomento dell’esercizio.*



acordo com Battaglia, as pausas de colcheia poderão ser consideradas breves momentos de suspensão dramática (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 22).

#### 5.10. Expressividade e relação entre música e poesia

A inovação aclamada por diversos autores relativamente a este método, pela introdução de texto nas melodias, remete-nos obrigatoriamente para a reflexão sobre a sua relação mutua, bem como dos seus contributos na vertente expressiva do cantor. A preocupação de Vaccaj na relação que deveria existir entre música e poesia foi, aliás, um aspecto constante no seu modo de compor ao longo da sua vida. Giulio Vaccaj referindo-se às composições de seu pai menciona que, tal como já citado no ponto 1.3 do capítulo I, as melodias que concebia respondiam sempre ao sentimento, engrandecendo a intenção poética de cada texto (Vaccaj, 1882, p. 141).

Uberti defende haver uma intrínseca relação entre texto e melodia ao longo de todo o método, não só no domínio expressivo, mas ainda como contributo para o desenvolvimento técnico do cantor. Assim menciona relativamente a cada arieta que «cada uma das dificuldades técnicas, é considerada como traço musical correspondente a uma figura retórica, a uma imagem ou a um afecto e é traduzido em música fazendo corresponder um texto poético que possa ser representado. Assim a escala é vista como *climax*, a dissonância de sétima como clarão de um raio, a sincopa como contraste amoroso (...)»<sup>121</sup> (Uberti, 2004, p. 7). Também Battaglia alude para esta estreita relação entre texto e melodia, referindo, embora não tecendo explicações, o exemplo da arieta *Delira Dubbiosa* cuja série de modulações nela incluídas (Fá maior, si menor, Dó maior, Fá maior) contribuem para essa estreita relação (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 22). Atendendo ao

---

<sup>121</sup> Tradução da autora; versão original: (...) *ognuna della difficoltà tecniche è considerata come tratto musicale corrispondente ad una figura retorica, ad un'immagine o ad un affetto ed è tradotta in musica facendole corrispondere un testo poetico che ne possa essere rappresentato. Così la scala è vista come climax, la dissonanza delle settime come bagliore di un lampo, il modo sincopato come contrasto amoroso (...)*

sentido literário do texto, o conjunto de modulações usado por Vaccaj poderá querer transparecer a dúvida (“*dubbiosa*”) e insegurança (“*insegura*”) da «alma que vagueia entre os movimentos do coração» (“*alma che ondeggia/ fra i moti del cor*”).

Uberti contudo dedica uma boa parte do seu artigo sobre o *Método de Vaccaj* (Uberti, 2004) à relação entre melodia e texto da arieta *Manca Sollecita*. Sabe-se que Vaccaj, recorre a excertos dos textos originais de Metastasio, para satisfazer os propósitos que pretende alcançar para cada uma das arietas. Este procedimento de Vaccaj leva a que por vezes, tal poesia, retirado do seu contexto original, possa perder o sentido e a intenção criadas pelo poeta. Esta situação terá ocorrido em grande medida com a primeira arieta do método, cujo sentido se perde quando retirada do contexto em que surge na ópera *Demetrio* (ver Anexo E). Deste modo Uberti procura esclarecer o propósito da arieta em termos expressivos, tentando fornecer ao leitor num primeiro momento, o contexto original das suas palavras. Assim, fazendo uma breve sinopse da cena explica que: Cleonice, rainha de Seleucia, ama Alceste, guerreiro que todos pensam ter origem pastoral. Na verdade ele é herdeiro do reino da Síria, cujo trono era dirigido pelo seu pai. Dada a posição de Cleonice esta é obrigada a escolher para seu marido alguém de estirpe nobre, pedindo a Alceste que renuncie à lei e refaça uma vida. Por diversas e secretas razões Fenicio seu vassalo (de Cleonice) sustem a sua decisão enquanto Barsene sua confidente a dissuade (Uberti, 2004, p. 8). Uberti defende assim que este contexto poderá ser o ideal para a composição de uma peça com as características de *Manca Sollecita*:

«Vaccaj, para começar uma série de exercícios sobre intervalos precisa de uma situação teatral adequada para ser representada em música por uma melodia que se desenvolva em graus conjuntos, revê nos versos “Manca sollecita/ Più dell’usato” e “Ancor che s’agiti/ Com lieve fiato” um *climax* e *anticlímax* traduzindo-os numa séria de escalas ascendentes e

descendentes, aumentando a força retórica numa progressão como por anadiplose»<sup>122</sup> (Uberti, 2004, p. 8)

Da informação já exposta, compreendem-se as motivações de Vaccaj para a escassez de sinais de dinâmica. Por isso, a sua presença, indicará por parte do compositor, uma forte necessidade de intenção expressiva. Relativamente ainda à primeira arieta, Uberti indica que os sinais de dinâmica divergem de edição para edição, sendo que na original surge *rinf* (*rinforzando*), no compasso 11 e, *p* (*piano*) no compasso 13 – embora na linha do piano -, usados para sugestão interpretativa. O autor considera ainda que esta arieta é aquela a que Vaccaj atribui uma maior intensidade dramática (Uberti, 2004, p. 9). Porém outras arietas apresentam sinais de dinâmica que contribuem para a sua intensidade expressiva. Uberti dá como exemplo *Quell onda que ruina*, com duas indicações de dinâmica *p* (*piano*) no início e um *f* (forte) na parte mais aguda da melodia sobre a palavra “*balza*” (compasso 7), constatando que todas as outras apresentam, quase sempre, somente uma indicação colocada no início apenas na parte para piano.

Embora Vaccaj não recorra com muita frequência aos sinais de dinâmica, faz, todavia, com regularidade uso de sinais *marcato* (>), com o intuito de acentuar uma determinada sílaba e, portanto, contribuindo também para um reforço da articulação. Cientes das modificações que as várias edições introduzem nas versões que publicam, farei uso da edição Schirmer para fazer essa análise, dado ser considerada aquela que mantém maior fidedignidade à edição original (N. Vaccai, Paton, John, 1975). Assim, Vaccaj terá recorrido a esta sinalética em cinco das arietas. O compositor parece usar este recurso como

---

<sup>122</sup> Tradução da autora; versão original: *Vaccaj, il quale per incominciare la serie degli esercizi sugli intervalli ha bisogno di una situazione teatrale adatta ad essere rappresentata in musica da una melodia che si svoglia per gradi congiunti, ravvisa nei versi “Manca sollecita/ Più dell’usato” e “Ancor che s’agiti/ Com lieve fiato” una climax ed una anticlimax traducendole in una serie di scale ascendenti e discendenti, delle quali cresce la forza retorica riprendendole in progressione come per anadiplose.*

meio de acentuação expressiva. Assim, note-se por exemplo (atendendo às sílabas colocadas em evidência), em *Fra l'ombre un lampo*, o compositor acentua a sílaba [*noc-chier*], em *Più non si trovano* na segunda vez que a frase é mencionada [*pa-ar-la-no Di fe-del-tà*] (compasso 14) e, na sua última vez [*fe-del-tà*] (compasso 19), O *Placido* em [*Ter-ro-re e spa-ven-to*] e *L'augelletto* na sílaba [*s'a-scol-ta*]. Nestas quatro árias Vaccaï procura reforçar a carga dramática do texto escolhido através de uma maior acentuação silábica das sílabas referidas. Por outro lado, a cadência final (compasso 9) de *Quell'onda* na sílaba [*Ma*], surge também com esta acentuação podendo não só ajudar o estudante no reforço dramático mas também na melodia descendente com que termina a ária. Battaglia chama a atenção para o uso também deste recurso, referindo ser muito frequente na escrita de Verdi, notando uma tendência para a acentuação de sílabas átonas, como opção estética. A este nível o autor acredita que Vaccaï estava à frente no seu tempo e preparava os alunos para as tendências futuras da expressão vocal (N. Vaccaï, Battaglia, Elio, 1990, p. 12).

Outros recursos poderão ser encontrados ao longo das árias como meio de incentivar o aluno a trabalhar a componente expressiva. Battaglia adverte constantemente para o uso da articulação como meio expressivo, nomeadamente o uso de consoantes duplas. Por outro lado o uso de ornamentação, pelo próprio conceito já analisado que lhe está subjacente, apresenta fortes contributos neste domínio. Battaglia refere, por exemplo, o uso da *acciaccatura* como meio para reforçar o sentido engraçado e malicioso de árias cómicas e a ambivalência emocional ou mesmo a violência de árias dramáticas. Por outro lado, o próprio Vaccaï, como já verificado, menciona também na nota explicativa que faz ao estudo do *portamento* as suas potencialidades como meio expressivo (N. Vaccaï, Battaglia, Elio, 1990). G. Forshufvud, relativamente à execução da ária O *Placido* refere que este ornamento e o modo como é apresentado por Vaccaï (ver ponto 2.5.8 *Legatto*) favorecem a esse tal carácter expressivo:

«Neste caso a expressão das palavras *placido* e *lusinghi* virão melhoradas, sublinhando a leve ironia dos dois últimos versos do poema.

Mas como é habitual Vaccaj é genial! Ele coloca a *acciaccatura*, vindo *de cima*, nos compassos 8 e 9 para facilitar o modo de sentir e ver a diferença ao cantor. Neste caso estas notas ornamentadas ajudam a fortalecer o *carácter dramático* das palavras *terrore* e *spavento*.»<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Informação enviada via email pelo autor. Tradução da autora; versão original: *In this case it should improve the expression of the words placido and lusinghi and underline the mild irony in the last two lines of the poem.*

*But as usual Vaccaj is ingenious! So he puts in acciaccature, coming from above, in the bars 8 and 9 to facilitate for the singer to see and feel the difference. In this case these grace-notes help to underline the dramatic character of the words terrore and spavento.*

### III. INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA

#### 1. Problemática

Os programas de canto, de acordo com fontes do Conservatório de Música de Coimbra, sofreram a sua última revisão em 1933<sup>124</sup>, apelando-se actualmente a uma urgente reestruturação dos mesmos. Na verdade, tal facto levou a que as diversas escolas tomassem medidas no sentido de colmatar estas lacunas, criando elas mesmas os seus próprios programas, ou noutros casos, deixando esta questão a cada professor em particular.

A partir de uma breve análise de vários programas de conservatórios e escolas de música em Portuga, bem como algumas abordagens, feitas a colegas docentes e estudantes, constatei que é usual o recurso a métodos com origem no século XIX e início do século XX. Para além disso constatei ainda que o recurso ao Método Prático de Canto de Vaccaj tomava alguma primazia relativamente a outros métodos, como as lições de canto de Giuseppe Concone, os exercícios vocais de Lütgen ou o Método de Canto de Mathilde Marchesi. O Método de Vaccaj tem despertado um forte interesse desde a sua primeira publicação ao longo de várias gerações. Este facto é visível, tal como já citado no capítulo II deste trabalho, nas mais de 30 edições em todo o mundo, enumeradas por Forshufvud (Forshufvud, 1994), dando oportunidade a que muitas delas fossem alvo de revisões críticas, afastando o método, por vezes, da sua concepção original.

Desta consciência nasceu a problemática que suporta este projecto educativo, no sentido de avaliar a validade deste método no ensino de canto em Portugal. Podendo reflectir-se num contributo subtil, esta questão parece-me essencial perante a urgência de uma reformulação do currículo nacional da disciplina de canto, com vista a que a mesma possa ser um acto consciente das metodologias que aí deverão ou não constar.

---

<sup>124</sup> Ver Anexo F I.

## **2. Objectivos do estudo**

O propósito desta investigação empírica será averiguar se o Método de Canto de N. Vaccaj apresenta os requisitos necessários para responder às actuais exigências do ensino do canto, contribuindo assim para a mais adequada evolução técnica e musical do estudante.

Como objectivos específicos pretende-se:

- Perceber as motivações dos vários docentes para a utilização ou não utilização do método em sala de aula;
- Averiguar os seus contributos para a evolução do estudante de canto;
- Perceber a importância do método, nos dias do hoje, no ensino do canto em Portugal.

## **3. Metodologia**

Este trabalho desenvolveu-se em quatro fases distintas:

### **1º. Fase**

Nesta fase foi feita uma recolha bibliográfica onde se procurou averiguar o contexto histórico e pedagógico sob o qual o método foi escrito, bem como as motivações do seu autor para a sua concepção. Procurou ainda recolher-se bibliografia no sentido de confrontar as temáticas abordadas no método e a sua importância para o ensino do canto, sob o ponto de vista de vários pedagogos.

Durante esta fase foi ainda possível tomar conhecimento de entidades e organismos que procuraram já investigar e divulgar o método em estudo.

## 2ª. Fase

Nesta fase foram estabelecidos os contactos com entidades e professores que se pretendiam entrevistar.

Para a delimitação do universo de estudo relativamente ao grupo de professores a entrevistar, optei por direccionar a investigação apenas para os professores de canto do ensino oficial. A razão desta escolha prende-se com o formato organizacional das escolas de ensino de música em Portugal, agregando os estabelecimentos em núcleos. É, assim, delegado nas escolas oficiais o controlo dos programas das restantes escolas com paralelismo pedagógico. Deste modo, subentende-se que os programas das escolas oficiais será aquele que vigora em cada escola que pertence a cada núcleo.

Ao longo da pesquisa bibliográfica tomei ainda conhecimento de um conjunto de entidades e organismos que haviam já reflectido sobre a importância deste método e/ou desenvolvidos projectos na área. De entre estes destacou-se o trabalho desenvolvido pelo professor Gunnar Forshufvud (Forshufvud, 1994) que, pelo facto de se encontrar escrito em sueco, não me seria possível perceber a maior parte dos aspectos ali desenvolvidos. Por isso optei por contactar este professor pessoalmente com o intuito de obter algumas informações desenvolvidas na sua tese num idioma que me fosse acessível. Constatei ainda a existência de algumas plataformas digitais *online* que abordam os propósitos do Método de Vaccaj, apresentando também um conjunto de ferramentas com o intuito de auxiliar o estudo das arietas do método. De entre as plataformas encontradas, apenas aquela criada pela *Sibelius Academy*<sup>125</sup> disponibiliza um contacto para a colocação de questões.

---

<sup>125</sup> [http://www2.siba.fi/vaccaj/index\\_en.html](http://www2.siba.fi/vaccaj/index_en.html)



Deste modo, contactei os coordenadores dos vários departamentos de canto dos conservatórios oficiais portugueses<sup>126</sup> telefonicamente e via email. Expliquei assim o conteúdo da investigação e os objectivos da entrevista e, posteriormente, procedeu-se ao seu agendamento. Estabeleci ainda contacto com as entidades acima mencionadas, tendo estas permitido que lhes fossem colocadas questões via email.

Com a realização destas entrevistas pretendeu-se confrontar a opinião dos docentes da disciplina de canto, com aquela exposta no capítulo II, resultante das reflexões de diversos pedagogos. Por outro lado, perceber ainda, de acordo com a opinião dos docentes, se o método permite desenvolver as competências actualmente estabelecidas para a aprendizagem do canto.

Neste sentido elaborei três entrevistas direccionadas aos professores de canto inseridos no universo de estudo, ao professor Gunnar Forshfvud e, aos responsáveis pela plataforma *online* da *Sibelius Academy*. No primeiro caso, a entrevista foi elaborada tendo em vista abarcar questões que procurassem esclarecer a situação actual no que diz respeito à utilização do método em Portugal. Nesse sentido, procurei não só compreender os motivos que levam os docentes às suas escolhas pedagógicas (opção por recorrer ao Método de Vaccaj ou não), mas ainda, a visão que os docentes têm do método e, no caso de o utilizarem, o tipo de abordagem que dele fazem.

A entrevista foi organizada em três grupos de questões em função dos diferentes temas e objectivos:

#### Grupo 1: Questões de âmbito pessoal

Neste grupo de questões, procuro numa primeira fase, definir o perfil do docente através de um conjunto de dados (idade, anos de docência, escola em que lecciona, número de alunos formados).

---

<sup>126</sup> Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga, Conservatório de Música do Porto, Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian, Conservatório de Música de Coimbra, Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa e Instituto Gregoriano de Lisboa.

## Grupo 2: Conhecimento acerca do Método de Vaccaj

Neste grupo de questões pretendo averiguar por um lado o impacto e notoriedade do método no ensino do canto em Portugal, por outro lado expor os motivos que levam os docentes recorrer a este método ou, a outros métodos, em detrimento deste. Será ainda neste grupo de questões abordada a edição a que cada docente recorre e as suas razões para essa escolha.

## Grupo 3: Contributo do método para o ensino do canto

Neste último grupo tentarei perceber que tipo de utilização é dada a este método no ensino do canto. Averiguar por um lado, o objectivo pedagógico dos docentes no recurso ao método e a que níveis de ensino o fazem. Pretendo ainda perceber se existe a consciência, por parte dos docentes, dos propósitos traçados por Nicola Vaccaj aquando da escrita deste método.

## Entrevista a Gunnar Forshufvud e à plataforma *online da Sibelius Academy*

As questões colocadas ao professor Gunnar Forshufvud procuraram perceber vários aspectos que se encontram mencionados no prefácio que escreve para seu trabalho *Con lieve fiato* (Forshufvud, 1994). Procurei assim perceber as motivações para a realização da sua investigação, bem como, as críticas que levanta a determinadas edições. Relativamente à entrevista elaborada para a plataforma *online da Sibelius Academy*, procurei perceber também as motivações para a sua criação, bem como os seus objectivos.

Ainda nesta fase, atendendo à grande quantidade de bibliografia encontrada na língua italiana, nomeadamente a poesia de Mestastasio que serve arietas do método, foram também estabelecidos contactos para a realização de traduções.

### 3ª. Fase

Ao longo desta fase foi realizado o trabalho de campo. Foram efectuadas várias entrevistas presenciais estruturadas e semi-estruturadas, de acordo com (Robson, 1993, p. 230). Assim as professoras Filomena Amaro, Liliana Coelho e Inês Sofia Fernandes optaram por responder por escrito e via email à entrevista e, as professoras Maria Cristina Gonçalves e Rute Dutra optaram por responder via Skype. Todas as entrevistas realizadas foram gravados em suporte digital com consentimento dos entrevistados e serão disponibilizadas numa gravação em CD, em anexo a este trabalho. São, todavia, excepção os professores que pediram para analisar posteriormente os dados fornecidos ou, cujas condições de gravação, não favoreciam uma nítida compreensão do discurso e, como tal, procedi à sua transcrição – Maria Ana Fleming, Juracyara Baptista, Mário Alves e Palmira Troufa.

Após a elaboração de uma entrevista estruturada ao professor Gunnar Forshufvud, tendo-lhe esta sido enviada, o professor optou por não responder directamente ao seu conteúdo, mas antes proceder ao envio de correspondência privada, respondendo a essas e outras questões que foram surgindo ao longo da elaboração deste trabalho.

Foi também enviada uma breve entrevista estruturada à *Sibelius Academy*.

### 4ª Fase

Nesta fase procedi à recolha e análise dos dados. Foram confrontadas as respostas dos professores com a análise previamente feita, sobre os contributos do método para o ensino do canto, procurando clarificar as motivações para o seu uso. Do mesmo modo, procurei perceber as motivações das várias entidades já enunciadas, para o desenvolvimento da investigação e projectos relacionados também com o Método de Vaccaj.

Procedi ainda à recolha e verificação de traduções.

## 4. A utilização do Método de Vaccaj em Portugal

### 4.1. Descrição do universo de estudo

De acordo com o exposto na 2ª. Fase do ponto 3 deste capítulo – Metodologia -, foram apenas considerados os seis conservatórios oficiais portugueses para o objecto de estudo. Embora tenha procurado que todos os professores desses conservatórios, fossem contactados no sentido de colaborar na investigação, nem sempre foi possível obter resposta por parte de todos. No quadro seguinte é possível observar os professores que colaboraram com esta investigação:

<b>Escola</b>	<b>Professores entrevistados</b>
Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga <sup>127</sup> (CMCGB)	Liliana Coelho Inês Sofia Fernandes Maria Cristina Gonçalves
Conservatório de Música do Porto (CMP)	Cecília Fontes Emanuel Henriques Palmira Troufa
Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian (CMACG)	Maria Ana Fleming João Carlos Soares Juracyara Baptista
Conservatório Música de Coimbra (CMC)	Isabel Melo e Silva Joaquina Ly Maria José Nogueira Mário Alves
Escola de Música do Conservatório Nacional	Filomena Amaro Manuela de Sá

---

<sup>127</sup> Após contacto com o coordenador do departamento de canto foram cedidos os contactos das três professoras referidas. Em confronto com o site desta escola (<http://www.conservatoriodebraga.pt/?id=61>), acedido a 15/09/2013, é possível perceber que existem mais quatro professores vinculados ao departamento de canto e coro além das professoras indicadas.

de Lisboa <sup>128</sup> (EMCNL)	Rute Dutra
Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL)	Armando Possante Elsa Cortez Manuel Brás

**Quadro 2:** Professores entrevistados em cada escola

Foram assim entrevistados 19 professores de Canto e Técnica Vocal, cuja média de idades ronda os 48 anos e o tempo de ensino de 20 anos. Todos eles admitem ter já formado vários alunos com carreira profissional no canto, quer na vertente artística quer ao nível do ensino.

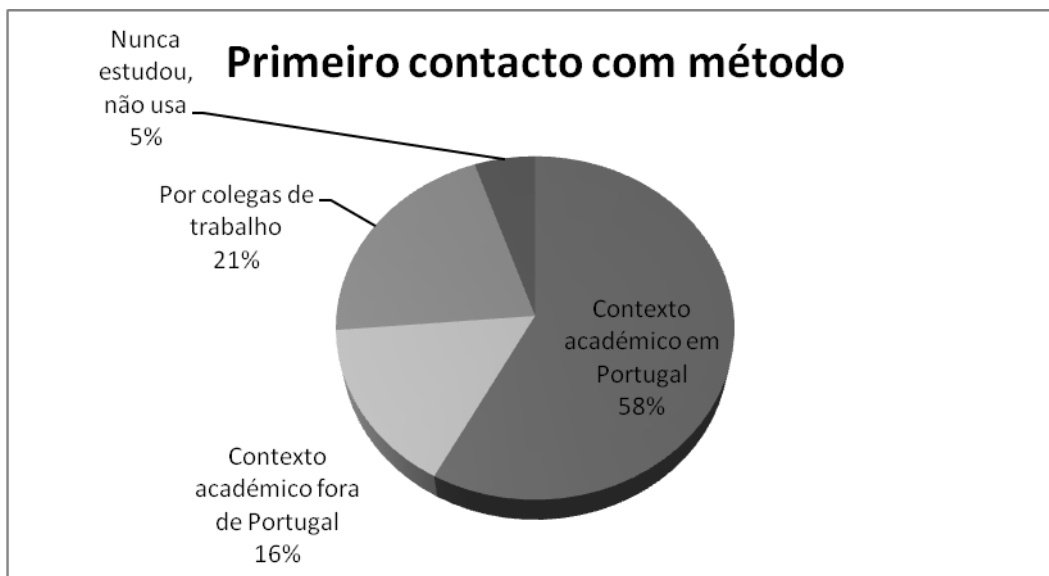
Assim de acordo com os dados disponíveis, considerando a existência de 30 professores que leccionam canto nestes conservatórios, a taxa de participação nesta investigação terá sido de 63%.

#### 4.2. Recurso ao método pelos professores

Não é certo em que período terá o Método de Vaccaj entrado no ensino do canto em Portugal. Vários professores afirmam ter tido o primeiro contacto com o método em contexto académico, isto é, no período em que ainda eram estudantes (em média por volta da década de 80 e 90). Assim, de acordo com o gráfico 2 95% dos entrevistados teve já contacto com o método, em diversos contextos: 16% terá tido conhecimento num período em que estudavam fora de Portugal, 58% aquando da sua formação em Portugal e, 21% dos entrevistados, afirmam apenas ter conhecido o método após ter iniciado a sua carreira profissional no ensino.

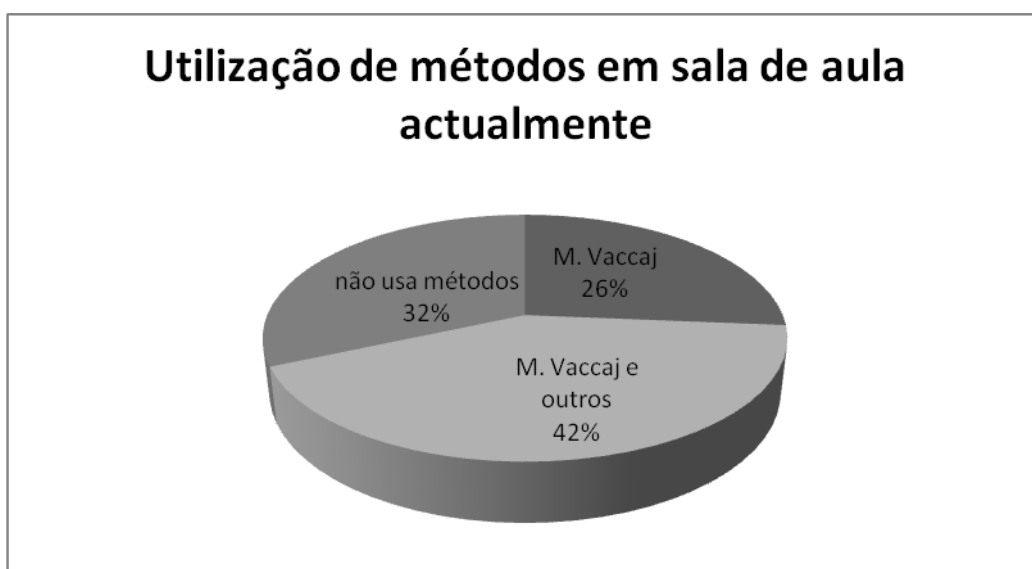
---

<sup>128</sup> Dos nove professores vinculados ao departamento de canto (de acordo com o site <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/corpo-docente/>), acedido a 15/09/2013, apenas as três professoras referidas responderam ao contacto efectuado.



**Gráfico 2:** Modo como cada professor contactou a primeira vez com o método.

Das entrevistas realizadas foi possível ainda perceber a taxa de professores que recorre ao método actualmente em sala de aula. Assim de acordo com o gráfico 3 é possível perceber que 68% dos entrevistados utiliza o método, sendo que destes, 26% usa exclusivamente o Método de Vaccaj nas suas aulas.



**Gráfico 3:** Recurso a métodos pelos professores no trabalho vocal com os alunos

Da análise do gráfico 3 é ainda possível verificar de 32% dos entrevistados não recorre nem ao método de Vaccaj, nem a qualquer outro método. De resto note-se que, nesta investigação não se verificaram situações, de professores que recorressem a outros métodos em detrimento do Método de Vaccaj.

Procurei ainda perceber as motivações destes professores para facto de não usarem métodos em sala de aula. Dos professores inquiridos, constata-se que todos os professores dos conservatórios de Lisboa (EMCNL) e Porto (CMP) não usam, ou raramente recorrem ao método, enquanto que nos restantes conservatórios todos os professores admitem recorrer a este método exclusivamente ou em conjunto com outros.

As motivações apontadas por estes professores para a dispensa do método são várias e, algumas delas também partilhadas por colegas que ainda assim recorrem ao método. Estes docentes alegam assim, que os programas para a disciplina de canto apresentam uma grande extensão, não havendo, por isso, tempo para trabalhar conteúdos que depois não possam fazer parte do conjunto de repertório do aluno. Juracyara Baptista partilhando desta posição indica que o método é apenas usado no 1.º ano do 1.º período dos alunos de técnica vocal, não havendo mais tempo para o trabalhar ao longo do ano lectivo (entrevistada, ver Anexo C: 5). Do mesmo modo os três professores do CMP – Cecilia Fontes, Emanuel Henriques e Palmira Troufa - alegam deparar-se com a mesma dificuldade, contudo entendem que o recurso a outro repertório com a mesma finalidade, que poderá posteriormente ser incluindo nesse conjunto, servirá o mesmo fim, ao contrário das arias do Método de Vaccaj (entrevistados, ver Anexo B: II, IV e Anexo C: 8). Palmira Troufa refere assim:

«(...) já lá vai o tempo em que esperávamos o desenvolvimento natural do aluno, que é algo inevitável, mas estamos pressionados pelo tempo. Temos três anos para preparar os alunos, a nossa avaliação depende também da avaliação do aluno. Por isso nesses três anos temos um programa a cumprir. Muitas vezes através de arias antigas vamos buscar as dificuldades que estão expostas no Método de Vaccaj.» (Entrevistada, ver Anexo C: 8)

Todavia os três professores de canto do CMP admitiram num determinado momento da sua carreira de docência já terem recorrido ao método. Neste sentido, dado possuírem conhecimento sobre a sua estrutura e conteúdos e, em concordância com os próprios, optei por realizar toda a entrevista a qualquer um deles.

Situação radical foi aquela encontrada na EMCN de Lisboa em que as docentes entrevistadas indicam preferir outras metodologias para o ensino do canto, ao invés do uso de qualquer método de canto, como aqueles mencionados no início deste capítulo ou similares. Manuela de Sá sustenta:

«(...) a partir de certa altura com o meu interesse na anatomofisiologia fui-me especializando numa abordagem muito nessa vertente porque encontrava muitas vezes muitos problemas vocais nos alunos, quer devido à falta de formação quer mesmo patologia. Desenvolvi os meus exercícios e, por outro lado fui tendo contacto com outros professores estrangeiros e fui assistindo a muitas *masterclasses*, levando a que eu anexasse àquilo que já utilizava outros métodos que eram trabalhados por outros professores.» (Entrevistada, ver Anexo B: VIII, 2.25 min.)

Nesta mesma escola as três professoras entrevistadas tecem um conjunto de críticas ao método, alegando que este não se encontra a par com as exigências actuais para o ensino do canto. Filomena Amaro alega não servir «a complexidade dum estudo individual avançado e de cariz vocacional, como é o estudo na nossa escola.» (Entrevistada, ver Anexo C: 3). Rute Dutra defende também que um método vocal deve trabalhar vários âmbitos da técnica vocal, não os considerando contemplados no Método de Vaccaj de forma directa. A docente explica que embora possam estar contemplados nas arietas, através de determinadas competências subjacentes a cada uma:

«(...) o método não contempla uma série de aspectos que são objectivos específicos que têm de se atingir em qualquer ensino do canto. Não contempla uma postura correcta, uma respiração eficiente, o controlo emocional que o aluno pode ter durante uma execução, competências performativas, pode contemplar um pouco do envolvimento expressivo e emocional, mas como são muito técnicas não motiva muito a expressividade de



um aluno, não contempla a compreensão de textos em português, latim, alemão, francês, espanhol, russo, uma série de línguas que devem ser trabalhadas no contexto do canto. Não contempla a diversidade de repertório de estilos e épocas e isso são tudo objectivos específicos que os professores têm de orientar num curso específico de conservatório ou de uma licenciatura, da prática de dicção, gestão de espaços de ressonância, controlo de vibrato, de afinação, uso de dinâmicas como veículo de expressão.» (Entrevistada, ver Anexo B: XI, 16.50 min.).

Manuela de Sá considera também tratar-se de um conjunto de arietas com pouco interesse musical, alegando que leva à desmotivação dos alunos:

«(...) o principal problema que eu identifiquei é que os alunos não gostavam do método, e rapidamente percebi que se o aluno não gosta não aprende, foi uma das razões do meu desvio. Eu acho que eles têm o seu fundamento de progressão e portanto não parecem propriamente desadequados, o que acho é que alguns deles têm por exemplo ornamentação um bocadinho forçada, “metida a martelo”, isto porque havia que sistematizar (...). A pessoa aprende essencialmente através da afectividade. Se uma peça não diz nada a um aluno, eu não tenho tempo para impor um caminho e sentir resistência do outro lado. Como temos muito pouco tempo o que eu tento é dentro das minhas convicções ir ao encontro das características que mais interessam a cada aluno. Teremos sempre de nos preocupar com a questão da afectividade, quanto ao resto terá sempre interesse.» (Entrevistada, Anexo B: IX, 5.16 min.)

Da investigação elaborada torna-se claro que o método actualmente não é de todo usado nos conservatórios na EMCN – Lisboa - (de acordo com as três professoras entrevistadas) e CMP - Porto. Por outro lado nos restantes conservatórios todos os professores admitem usar o método. Na sua maioria há imposição pelos programas, contudo, por exemplo, no conservatório de Braga a escolha pelo método a utilizar é deixado ao critério do professor (ver Anexo F, III).

Assim a partir da análise dos documentos disponíveis do Anexo F verifica-se que no CMACG – Aveiro, o Método de Vaccaj consta como obrigatório nas provas do primeiro período dos alunos do primeiro ano de Técnica vocal, bem

como nos critérios de avaliação do primeiro ano da disciplina de Canto do CMC – Coimbra. Constata-se ainda que no caso do IGL – Lisboa, o uso deste método está previsto ao longo dos três anos da disciplina de Técnica Vocal.

#### 4.3. Contributo do método para o ensino do canto

##### 4.3.1 A problemática da edição

Atendendo à diversidade de edições disponíveis do mercado mundial, o uso da edição a recorrer poderá tornar-se numa dificuldade e incógnita para os docentes. Por outro lado a crítica expressa por Gunnar Forshufvud no *abstract* da sua tese (Forshufvud, 1994) à edição da Ricordi, ainda que sem fundamento nessa primeira abordagem, levou-me a questionar os docentes sobre esta edição, dado tratar-se de uma das mais usadas em Portugal.

Como se poderá constatar pela leitura do guião da entrevista a Forshufvud (Anexo A, II) foi-lhe colocada directamente essa questão. Contudo, o professor nunca formulou uma resposta directa, explicando ao longo de várias correspondências privados, algumas das razões que o levam a criticar tal edição. Essas razões foram sendo expostas ao longo do capítulo II.

Por este motivo, procurei assim perceber qual a posição dos docentes relativamente à edição usada. Do gráfico 1: *Edições mais usadas*, no capítulo II deste trabalho, pode verificar-se que é dada primazia às edições da Ricordi e Peters. Recordando os valores já expostos: 53% dos professores que recorrem ou já recorreram ao método, usam a edição Ricordi e, 12% recorrem à edição Peters, não se verificando o recurso a qualquer outra edição. Procurou-se saber quais as motivações para a escolha de cada edição: Emanuel Henriques refere serem aquelas mais acessíveis no mercado; Joaquina Ly considera também que o facto de trazer uma gravação áudio, auxilia o estudo para os alunos com uma leitura menos desenvolvida e Palmira Troufa alega ainda, relativamente à edição Ricordi, ter vantagem relativamente a outras por se tratar de uma edição italiana,

transparecendo uma maior confiança (entrevistados, ver Anexo B: IV, VII e Anexo C: 8).

Relativamente às indicações prestadas pelo professor italiano Elio Battaglia, Joaquina Ly e João Carlos Soares consideram-nas como uma ferramenta importante que incentiva o uso daquela edição (entrevistados, ver Anexo B: VI, VII). Joaquina Ly acrescenta ainda relativamente a estas indicações:

«(...) são de extrema importância porque acabam por ser transversais a todo o repertório italiano ou qualquer outro que os alunos acabem por fazer. Essas indicações prendem-se com a articulação do texto, a forma de articular a vogal e a consoante. Desse ponto de vista é algo que começa a criar um hábito de articulação que é importante.» (entrevistada, ver Anexo B: VI).

Emanuel Henriques alega ainda, recordando a altura que usava o método, que poderão também auxiliar o aluno se este for estimulado a «fazer a leitura prévia antes de iniciar o estudo da obra, ajudando a fazer uma primeira abordagem de cada estudo.» (entrevistado, ver Anexo B: IV). Mário Alves, que terá tido um contacto próximo com este professor entre 1998 e 2003 enquanto estudante, refere que várias dessas indicações terão tido muita utilidade durante esse período:

«(...) lembro-me que na altura me foram úteis, porque por exemplo tinha muita dificuldade em coloratura e procurava muito nas arietas *Siam navi* ou *Come il candore* as informações que lá estavam. Recordo-me que lá, encontrei indicações que me foram úteis.» (Entrevistado, ver Anexo C: 7)

A generalidade dos professores, contudo, referiu não ter tais indicações muito presentes na memória no momento da entrevista, admitindo tê-las lido aquando do primeiro confronto com a edição. Nenhum dos docentes referiu lembrar-se de qualquer aspecto negativo relativamente às indicações na altura em que as confrontou.

#### 4.3.2. Ordenação a seguir

Verifica-se uma forte unanimidade relativamente ao uso do método no que respeita à ordenação proposta por Vaccaj. De facto 89% dos professores refere escolher uma outra ordem, admitindo a sua maioria quase nunca começar pela primeira – *Manca Sollecita* (ver motivos no ponto 4.3.5 deste capítulo). Joaquina Ly, Cecília Fontes, Mário Alves admitem escolher como primeiras peças a abordar *Semplicetta tortorella* e *Lascia il lido* (entrevistados, ver Anexo B: II, VII e Anexo C: 7). Citando Mário Alves:

«Quase sempre começo pela *Semplicetta Tortorella*, porque permite uma progressão mais simples para começar, isto é, chega mais devagar ao sítio onde a primeira [*Manca Sollecita*] chega mais depressa e, por isso dá tempo para preparar melhor essas passagens.» (Entrevistado, ver Anexo C: 7)

Embora a maioria dos docentes considere não seguir a ordem proposta por Vaccaj uma boa parte dos professores considera ter uma ordem pré-definida que usa com uma boa parte dos alunos. Cecilia Fontes e Palmira Troufa referem, embora dependendo dos alunos, começar habitualmente pelas arietas *Lascia il lido*, *Avvezzo a vivere* e *Semplicetta tortorella*, podendo depois voltar à primeira – *Manca Sollecita* (Entrevistadas, ver Anexo B: II e Anexo C: 8). Joaquina Ly admite seguir a mesma ordem, incluindo depois das três primeiras *Delira Dubbiosa*, não referindo incluir na sua selecção *Manca Sollecita* (Entrevista, ver Anexo B: VII). Será ainda pertinente atender também à ordem que Gunnar Forshufvud admite usar. De facto depois de um estudo exaustivo (Forshufvud, 1994) que o professor sueco faz ao método, admite:

«A minha selecção incluía sempre *Semplicetta*, *Avvezzo*, *Quell'onda*, *Come il candore*, *Senza l'amabile*, *Quando accende*, *Se povero* e acima de tudo *Delira*, com a sua excelente possibilidade de treinar um sentimento quase

sensual de *legatissimo* e uma ingestão “automática” de ar depois de cada frase.»<sup>129</sup> (G. Forshufvud, Correspondência privada)

Todavia, da informação exposta no capítulo II na secção 2, verifica-se que não era intenção de Vaccaj que o mesmo fosse seguido pela ordem estabelecida, devendo ser dada primazia à arieta que mais naturalmente fosse ao encontro do perfil vocal de cada aluno. Na mesma secção pode ainda verificar-se que a mesma opinião é defendida por Mauro Uberti no artigo que escreve sobre este método (Uberti, 2004).

A maioria dos professores admite também escolher cada arieta para cada aluno, atendendo aos problemas que cada um apresenta, no sentido da sua resolução em particular. João Carlos Soares defende por exemplo:

«Acho que os alunos têm todos problemas diferentes ou abordam a técnica do canto de uma forma distinta. (...) ninguém parte para a aprendizagem do canto com o mesmo tipo de dificuldades, de acordo com a dificuldade de cada aluno vamos saltando para aquelas [arietas que mais se adequam] (...).» (Entrevistado, ver Anexo B: VI, 6.16 min.)

Maria Cristina Gonçalves e Elsa Cortez referem uma outra dificuldade no que respeita à escolha das arietas, prendendo-se com a idade cada vez mais reduzida em que cada aluno se inicia na técnica vocal. Elsa Cortez defende assim que para além das especificidades de cada aluno: «Por vezes também no ensino básico [entre os 10 e os 15 anos], é necessário ter atenção à tessitura deles, alguns deles ainda não têm maturidade suficiente para fazer alguns dos exercícios.»<sup>130</sup> (Entrevistadas, ver Anexo C: 2 e Anexo B: III).

---

<sup>129</sup> Tradução da autora; versão original: «My selection always included *Semplicetta*, *Avvezzo*, *Quell'onda*, *Come il candore*, *Senza l'amabile*, *Quando accende*, *Se povero* and above all *Delira* with its excellent possibilities for training an almost sensuous feeling of *legatissimo* and an "automatic" intake of breath after each phrase.»

<sup>130</sup> Estas aulas de técnica vocal são dadas normalmente em grupos entre 2 a 5 alunos. A escola tenta não exceder grupos de 2 ou 3 alunos, no último ano do curso básico procura-se que os alunos tenham aula individual

#### 4.3.3. Um método para amadores ou profissionais?

Nicola Vaccaj torna explícito no prefácio que escreve para o método, tratar-se de um conjunto de exercícios «(...) útil não só para amadores, mas também para os que desejam fazer do Canto a sua profissão.». No capítulo II é possível ainda constatar que, quer Nicole Scotto di Carlo quer Elio Battaglia, referem que o método poderá responder a dois níveis distintos de exigência. Houve por isso a tentativa para perceber a posição dos professores relativamente a esta questão.

A maioria dos professores admite usar o método apenas na fase inicial dos estudos vocais do aluno. Assim 63% dos 16 professores que responderam à questão<sup>131</sup> consideram o método para um nível principiante, embora 50% destes possam admitir recorrer ao método noutros níveis caso haja motivações para tal. Por outro lado, 38% destes admitem recorrer ao método em diversos níveis dos seus alunos.

Filomena Amaro sustenta uma opinião clara relativamente ao amadorismo do método:

«Vaccaj é um método concebido para amadores, abrangente e eficaz para se cantar trechos simples. Não é para o ensino que nós contemplamos hoje com o desenvolvimento técnico acelerado que temos hoje.» (Entrevistada, ver Anexo C: 3)

A maioria dos professores indica não abordar todas as arietas ao longo do método, nomeadamente quando este é apenas aplicado a um nível de iniciação ao canto, tornando-se demasiado exigente a partir de determinadas lições. Armando Possante refere a este nível:

«No nível básico normalmente só uso as [arietas] de progressão intervalar, as que começam a lidar mais com fraseado e parte melódica uso mais no

---

<sup>131</sup> «Aplica o método de Vaccaj a qualquer aluno, seja qual for o nível? Porquê?»

secundário. No superior já tenho usado o recitativo e as [arietas] dos ornamentos.»<sup>132</sup> (Entrevistado, ver Anexo B: I).

A opinião de Armando Possante é também partilhada por outros professores como Emanuel Henriques, que admite não trabalhar as «obras mais para o final do livro», alegando encontrar em «obras de repertório» dificuldades idênticas<sup>133</sup> e por vezes menos difíceis (Entrevistado, ver Anexo B: IV). De facto a opinião da maioria dos professores é unânime considerando que o método apresenta desafios difíceis de superar em níveis de iniciação ao canto. Rute Dutra, que não recorre ao método, admite que poderá ser usado em «alunos que tenham já algum desenvolvimento técnico, algumas competências vocais adquiridas, auditivas, motoras, algum conhecimento da língua italiana,» acrescentando que «implica ter uma bagagem que alunos que estão no primeiro ano, e até no terceiro ano nem sempre têm (...).» (Entrevistada, ver Anexo B: XI).

Outros professores, contudo, admitindo o nível de dificuldade de algumas arietas, admitem por vezes recorrer, ou já ter recorrido ao método, em alunos mais avançados, como forma de superar uma dificuldade em concreto. Juracyara Baptista, João Carlos Soares e Maria José Nogueira referem ter já recorrido ao método, podendo por vezes tratar-se de um excerto, eventualmente sem texto, para trabalhar uma determinada dificuldade presente em repertório que o aluno se encontre a estudar (Entrevistados, ver Anexo B: VI, X e Anexo C: 5). João Carlos Soares sustenta assim:

«(...) voltar ao Método de Vaccaj para relembrar determinadas memórias musculares porque a determinada altura numa peça algo não funciona, se isso significar que essa memória me remonta para a origem da resolução do problema, então isso é perfeito.» (Entrevistado, ver Anexo B:X, 12.13 min.)

O recurso ao método como auxiliar de estudo a um nível profissional é também defendido por outros professores inquiridos. Maria Ana Fleming recordando a participação em *masterclasses* com professores internacionais, refere as suas advertências mesmo para alunos “mais avançados” para que o

---

<sup>132</sup> Armando Possante é também docente de canto na Escola Superior de Música de Lisboa.

<sup>133</sup> O docente refere-se ao uso por exemplo de coloratura e ornamentação.

Método de Vaccaj estivesse sempre presente ao longo do seu estudo<sup>134</sup>. A docente sugere ainda: «Porque não ao nível técnico por exemplo em vez de vocalizos estudar uma das arias de Vaccaj?» (Entrevistada, ver Anexo C: I). Ainda relativamente ao nível de dificuldade, Forshufvud deixa transparecer, à medida que foi desbravando o método dando origem ao seu estudo *Con lieve fiato*, a tomada de uma maior consciência do seu grau de dificuldade, referindo:

«Quanto mais eu penetro no mundo secreto e impressionante de Vaccaj – e Metastasio – mais complicado se torna ensinar as suas peças. Sendo [Vaccaj] um especialista inegável nem sempre facilitava as coisas.»<sup>135</sup>  
(G. Forshufvud, correspondência privada)

#### 4.3.4 Adequação dos propósitos do método

##### *a) Auxílio na aprendizagem do solfejo?*

As primeiras cinco lições do método, como foi já possível constatar, procuram abordar a questão intervalar. Tal como foi exposto no capítulo I e II, compreende-se a opção de Vaccaj por esta estratégia, todavia diversos pedagogos duvidam da sua credibilidade.

Na confrontação dos professores inquiridos sobre esta questão Cecília Fontes, Juracyara Baptista e Maria Ana Fleming sustentam a utilidade do método como auxílio para a aprendizagem de solfejo. Cecília Fontes recorda assim o seu período académico em que se vira obrigada a estudar «compêndios intermináveis e entediantes de solfejo», considerando que o Método de Vaccaj poderá ajudar em muito essa questão. A docente alerta ainda para o contexto histórico e

---

<sup>134</sup> A docente refere a expressão «devia estar “à mesinha de cabeceira”»

<sup>135</sup> Tradução da autora; versão original: *As for me the more I penetrated into Vaccaj's – and Metastasio's – secret and impressive world, the more complicated it became teaching his songs. Being an undeniable expert doesn't always facilitate things.*



didático em que o método foi escrito: «Até porque no século XIX o professor não ensinava só canto, sendo essa a realidade, claro que estes métodos iam ajudar porque ajudavam na organização [da aprendizagem]». Juracyara Baptista refere também no período em que foi estudante e posteriormente professora de Formação Musical:

«Quando era estudante tive uma professora que trabalhava os intervalos associados a uma canção e este trabalho resultava muito e por isso apliquei este método nas minhas aulas de Formação Musical.» (Entrevistadas, ver Anexo B: II e Anexo C: 1, 5).

Contudo a maioria dos docentes acredita que as arietas relativas a estas lições poderão ter um maior contributo também no trabalho técnico a desenvolver com o estudante. Mário Alves refere assim relativamente a essas lições: «(...) uso-as sempre com um propósito técnico, porque o trabalho de intervalos com diferentes extensões tem muitas implicações técnicas e esses exercícios são bons para trabalhar esse tipo de dificuldade». Os docentes Elsa Cortez, João Carlos Soares, Joaquina Ly e Mário Alves acreditam também que a questão primária do solfejo poderá ainda ficar dissolvida pela presença de um texto. Deste modo o aluno quando canta uma arieta não estará propriamente concentrado no intervalo subjacente, mas no desenho melódico, indo também ao encontro de dificuldades técnicas e expressivas (Entrevistados, ver Anexo B: III, VI, VIII e Anexo C: 7). Joaquina Ly sustenta assim:

«O método é interessante porque usa texto, não se trata apenas de puros exercícios que abordem questões intervalares que para o estudante possam ser complicadas. Recorre sempre ao mesmo intervalo de forma ascendente e descendente e tudo isto com a inspiração do texto e, por isso gosto muito deste método. Para quê estar a dar exercícios puros, quando os alunos têm de ser tão sensibilizados para a poesia e para uma articulação correcta, acho que é uma iniciação fantástica porque aborda numa fase inicial todas estas questões que depois ao longo de todo o percurso são fundamentais para qualquer cantor.» (Entrevistada, ver Anexo B: VII, 9.13 min.).

## b) Ferramenta para o desenvolvimento da articulação

Como referido no capítulo II, Vaccaj é apontado por vários pedagogos como gerando um procedimento inovador relativamente ao modo de explicação da articulação silábica no canto. Também uma boa parte dos professores entrevistados refere este procedimento como um dos contributos didáctcos mais importantes ao longo do método. Cecília Fontes refere assim:

«Sendo isto um semivocalizo, parece-me ideal que tenha feito a passagem progressiva do vocalizo para essa utilização correctíssima [do texto] (Entrevistada, ver Anexo B: II, 8.41 min.).

Os professores Emanuel Henriques, Maria Ana Fleming, Isabel Melo e Silva atribuem a máxima importância a este procedimento de Vaccaj na primeira lição nas arietas *Manca Sollecita e Semplicetta tortorella*<sup>136</sup>, procurando evidenciar a vogal em detrimento da consoante. Maria Ana Fleming considera ainda que «as palavras não estão postas ao acaso, Vaccaj escolheu aqueles textos para conseguir um determinado objectivo.» (Entrevistados, ver Anexo B: IV, V e Anexo C: 1). A este nível Maria José Nogueira acrescenta que:

«Ao nível silábico este método está muito bem estruturado nesse sentido, em primeiro lugar devido aos poemas muito simples, que abordam os principais problemas que se colocam no início num cantor, por exemplo a articulação do /n/, e do /a/ - onde é que se articula o /n/? na sílaba seguinte ou fica a pairar no meio? ficando na voz a ser desvalorizada. (...) nota-se que Vaccaj sabia muito sobre técnica vocal e sabia onde é que estavam as dificuldades para um cantor, não é só na primeira sessão, em todas as sessões se encontram coisas importantes para explicar ao aluno, ao nível da articulação das vogais e consoantes.» (Entrevistada, ver Anexo B: X, 12.21 min.)

Palmira Troufa e Cecília Fontes alertam ainda que este procedimento não trouxe apenas contributos ao nível do trabalho da articulação mas também para a obtenção de *legatto* (Entrevistadas, ver Anexo B: II e Anexo C: 8).

---

<sup>136</sup> Na edição Ricordi e Peters a arieta *Semplicetta tortorella* não aparece com a divisão silábica proposta por Vaccaj, contudo na edição Schirmer é possível encontrar essa distinção.

Vários professores referem ainda a importância do recurso à língua italiana para o desenvolvimento do sistema articulatorio e de todo o aparelho vocal em geral. Cecília Fontes, Maria Cristina Gonçalves, Juracyara Baptista e João Carlos Soares mencionam o facto desta língua ser aquela que mais ajuda o estudante que começa os seus estudos de canto, alegando ser aquela mais natural para o estudo vocal (Entrevistados, ver Anexo B: II, VI e Anexo C: 2, 5). Juracyara Baptista sustenta:

«No que respeita à articulação também acho importante, por ser em italiano, que é o idioma mais fácil para a colocação da voz. As vogais são abertas, ajudando o aluno a colocar a voz e incentivando uma dicção e articulação mais cuidadas». (Entrevistadas, ver Anexo C: 5)

João Carlos Soares acrescenta a esta ideia:

«(...) para a vocalidade o italiano é uma língua que só traz benefícios. (...) ao nível do texto permite introduzir o *legato*, levando a que os alunos saboreiem bem as palavras, [procurando] que a clareza da dicção esteja lá. Portanto se o canto é o veículo do texto este tem de ser entendido por quem o canta e por quem o ouve e o aluno vai fazer isso através de um método como o de Vaccaj.» (Entrevistado, ver Anexo B: VI, 20.12 min.)

### c) *Unificação dos registos vocais*

Relativamente à questão da unificação dos registos vocais, embora Vaccaj não mencione este facto no prefácio que escreve para o método, Giulio Vaccaj citando as palavras de seu pai, ilustra a importância que daria a esta competência.

Maria Ana Fleming, Emanuel Henriques e Armando Possante referem que o facto de as arietas não abordarem uma longa extensão vocal, focando-se no registo central da voz permite esse trabalho de unificação de registos (Entrevistados, ver anexo B: I, IV e Anexo C: 1). Nesse sentido Emanuel Henriques refere:

«Estão feitas de forma a explorar o registo central em primeiro lugar e explorar lenta e progressivamente as zonas de passagem para o registo médio agudo e grave, para mim essa é a metodologia certa para trabalhar uma voz.» (Entrevistado, ver anexo B: IV).

Armando Possante referindo as estratégias adoptadas em sala de aula para a obtenção deste fim indica:

«Já tenho utilizado com vários alunos transposições diferentes para trabalhar por exemplo o registo grave e médio e depois médio e agudo com a mesma estrutura intervalar. Também pela escolha das vogais porque passa por todos os sons vocálicos em cada exercício, ajudando bastante à unificação de registos.» (Entrevistado, ver Anexo B: I, 17.35 min.)

Joaquina Ly defende ainda que também as arietas escritas sob intervalos mais alargados como as lições IV e V que abordam os intervalos de sexta, sétima e oitava, bem como a XIII relativa ao portamento são úteis para trabalhar a unificação vocal:

«(...) depende também das estratégias que se utilizarem no trabalho destas arietas, mas acho que sem dúvida, por abordarem estes intervalos tão largos a pessoa é obrigada a utilizar o registo médio e agudo da sua voz e portanto se houver um trabalho técnico e boas estratégias de construção, está aqui um bom material para se conseguir isso. Também a arieta sobre o portamento – *Vorrei Spiegat* – acho que é uma das mais importantes nesse sentido, porque trabalhando o *portamento*, naturalmente se está a percorrer toda uma distância de uma nota à outra (...) naturalmente se está a trabalhar a unificação de registos.» (Entrevistada, ver Anexo B: VII, 19.12 min.)

#### 4.3.5 Um método para evolução técnica vs expressiva

##### a) *O valor das arietas: auxílio técnico ou elemento de repertório?*

A questão de utilizar as arietas do método em contexto de performance poderá entrar num campo de subjectividade, dependendo de cada docente. Todavia esta questão parece evidente, por exemplo, para os docentes do CMP,

que alegam a não utilização do método por este não poder constar nos itens de repertório do aluno. No entanto noutros conservatórios como CMCGB, CMACG, CMC e IGL a apresentação das arietas em contexto de audição ou prova surge prevista nos programas curriculares e matrizes de prova<sup>137</sup>.

Maria Cristina Gonçalves indica, a este nível, tratarem-se de «arietas que não abrangem exclusivamente a parte técnica». Por isso a seu ver «se têm uma mensagem a transmitir, porque não ter o público para ouvir essa mensagem?» (Entrevistada, ver Anexo C: 2). Mário Alves defende também, que embora a importância do método recaia mais sobre uma perspectiva técnica, revela-se necessário que os alunos apresentem “este repertório” em contexto de performance:

«(...) basicamente acho que os alunos devem pelo menos apresentá-las em audições escolares. Existem sempre pequenos núcleos que contêm elementos técnicos, mas depois podem ser utilizados em peças de repertório propriamente dito. Contudo não creio que valham tanto assim pelo seu interesse musical ou artístico, acho que valem mais como exercícios de preparação para um repertório mais elaborado.» (Entrevistado, ver Anexo C: 7)

João Carlos Soares alude ainda à necessidade de não se dever encarar as arietas apenas sob uma perspectiva tecnicista, refere assim:

«Vaccaj tem conteúdos musicais muito interessantes, se olharmos para as peças só sob o ponto de vista técnico penso que esvazia a importância do método. [De facto] traz a resolução de problemas técnicos mas introduz grandes ensinamentos em termos musicais. Algumas [arietas] são diminutas outras maiores em termos de tamanho, mas o que faz uma peça interessante não é tamanho mas o conteúdo. Por exemplo na arieta *Semplicetta*: é uma peça interessantíssima, porque não? Alguns dos recitais que eu vi tiveram primeiras partes só de arias antigas, portanto sob esse ponto de vista, as arias antigas ficaram só sob o domínio da técnica? É reverenciar um método que é verdadeiramente importante.»<sup>138</sup> (Entrevistado, ver Anexo B: VI, 17.46 min.)

---

<sup>137</sup> Ver Anexo F

<sup>138</sup> O docente considera o conjunto de arias antigas da edição Parisoti como um método que também ele segue.

Também na opinião de Juracyara Baptista é possível encontrar arietas com um carácter já operático. A docente refere a arieta *Se povero il ruscello* como estando dentro dessas possibilidades, no entanto menciona ainda que no caso daquelas relativas ao estudo de intervalos como *Lascia il lido* não haverá muito interesse (Entrevistada, ver Anexo C: 5).

b) *Um método ao serviço da técnica vocal*

Vaccaj torna mais uma vez explícito no prefácio que escreve, a procura por exercícios que evitem aborrecimento aos seus alunos, proporcionando simultaneamente a aquisição de competências técnicas. Assim, tal como consta no prefácio decide «preparar um método novo, breve, agradável e útil que possa igualmente e de um modo mais rápido alcançar o mesmo fim.». Nesta secção, procurarei assim perceber de que forma poderá o método estar exclusivamente ao serviço da técnica vocal.

Armando Possante, Cecília Fontes e Maria Cristina Gonçalves consideram tratar-se de um método que intermedia a passagem do mero trabalho técnico (uso de vocalizos e outros exercícios) para o estudo de repertório. Cecília Fontes admite recorrer ao método em situações muito particulares, nomeadamente quando sente a necessidade, relativamente a um determinado aluno, de «encontrar um plano médio entre o passo determinado que é o repertório e o vocalizo.» (Entrevistada, ver Anexo B: II). Armando Possante defende a mesma opinião:

«Penso que o método é útil para trabalhar a transição entre os vocalizos simples com vogais abertas para a articulação de texto isto é passagem para o repertório. Utilizo muito o método para alunos que têm uma grande *décalage* entre a voz de vocalizo e depois o repertório.» (Entrevistado, ver Anexo B: I, 11.12 min.).

Deste modo Maria Cristina Gonçalves defende que o método não trabalha exclusivamente aspectos de técnica vocal, considerando tratar-se do «passo seguinte: já é a junção da técnica adquirida para poder sustentar com os outros

dois factores que são o solfejo e a introdução de texto e articulação, o que já pressupõe uma parte técnica desenvolvida.» (Entrevistada, ver Anexo C: 2).

Alguns professores partilham ainda algumas estratégias de ensino a que recorrem no decurso da utilização do método. Joaquina Ly indica que por vezes decompõe o exercício ficando a «trabalhar apenas com uma só sílaba ou sobre uma vogal se for o caso». Também Maria José Nogueira menciona por vezes trabalhar apenas só sobre alguns compassos que considera interessantes e importantes, trabalhando apenas sobre um pequeno excerto. Armando Possante refere-se ainda ao recitativo (Lição XIV) deste método, como sendo um «recitativo “fabricado”, foca-se nas dificuldades sem ter de adicionar expressividade, ou seja, a questão do trabalho da personagem.» (Entrevistado, ver Anexo B: I).

Vaccaj dedica 9 lições (da VI à XV) à abordagem da ornamentação no canto. A maioria dos professores admite que a partir de um dado nível do estudante, também devido à condicionante tempo, prefere recorrer a outro tipo de repertório, como as árias antigas para introduzir o aluno a esse tipo de abordagem. Emanuel Henriques, Isabel Melo e Silva e Juracyara Baptista admitem preferir outro tipo de repertório que faz uso deste tipo de recursos mas de uma forma menos exaustiva. Armando Possante refere ainda que só recorre a estas árias no nível superior e não no nível básico (Entrevistados, ver Anexo B: I, IV, V e Anexo C: 5).

Joaquina Ly, perante a relutância de alguns docentes, relativamente ao estudo exaustivo de ornamentação, tal como propõe Vaccaj, refere os benefícios da sua utilização:

«(...) nestas árias por vezes como estão tão bem escritas, porque permitem desenvolver até à exaustão determinados aspectos, por exemplo a Lição VII que aborda a *acciaccatura* (*Benché di senso*), este ornamento está presente em todo o exercício. Se os alunos forem levados a compreender o motivo da *acciaccatura* facilmente a vão realizar numa ária que até pode ser mais longa e mais cansativa, mas como já o praticaram tanto já está mecanizado. Também no exercício do *gruppetto* se passa o mesmo. São pequenas dificuldades que são tão bem conseguidas do ponto de vista da

execução vocal nestes exercícios que depois em qualquer outra situação acabam por não constituir um problema à sua realização.» (Entrevistada, ver Anexo B: VII, 16.25 min.).

### c) *A arieta Manca Sollecita*

Da leitura do capítulo II deste trabalho constata-se que esta arieta tem sido alvo que enormes atenções por parte de diversos pedagogos. De facto, a novidade com que Vaccaj abre este método, exactamente com esta arieta, tornam-na alvo de inúmeras análises e considerações. Efetivamente ao longo de toda a entrevista realizada a estes docentes, não foi realizada qualquer pergunta no sentido de procurar abordar, a qualquer nível, a arieta *Manca Sollecita* (ou mesmo qualquer outra), contudo quase todos os professores a um dado momento da sua entrevista a referiram como exemplo peculiar. Sendo a primeira arieta do método poderá ser aquela que os professores mais guardam na memória, todavia, todos eles parecem apontar um conjunto de características que destaca esta arieta das restantes.

A maior parte dos professores inquiridos admite nunca começar pela primeira arieta – *Manca Sollecita*. De facto, Uberti no seu artigo, *Il Metodo Pratico di Canto di Nicola Vaccaj*, refere também que esta arieta que atinge, embora por graus conjuntos, uma extensão intervalar de sexta e depois de décima no final, não é decididamente a mais fácil. De acordo com o autor, *Avvezzo a vivere* estará num nível de facilidade superior, cujos saltos de quinta são de cómoda entoação, enquanto a respiração é facilitada pela consciência de frase (Uberti, 2004).

Dos 19 professores inquiridos 8 deles, ou seja 42%, tendem de um modo geral a partilhar a mesma opinião de Uberti, considerando que esta arieta apresenta fortes dificuldades para alunos que se encontram a iniciar o seu estudo vocal. Considerei assim relevante, dada a coincidência (ou não) de opiniões, a colocação de todas em confronto no corpo deste trabalho:

**Elsa Cortez** «(...) eu nunca começo com o primeiro exercício porque é muito difícil sustentar a nota aguda.» (Entrevista, ver Anexo B: III, 7.41 min.)



**Mário Alves** «(...) *Manca Sollecita* - apesar de ser em graus conjuntos, é difícil encontrar forma vocal para ela desde o início, porque explora vários registos em pouco tempo.» (Entrevistado, ver Anexo C: 7)

**Palmira Troufa** «(...) *Manca Sollecita* - acho que por vezes é um estudo um pouco difícil. Embora seja por graus conjuntos (e nos vocalizos começamos muito por essa via), talvez por uma questão de tessitura ou por ser lenta (...). Talvez pelo sustento da linha, de facto tornava-se muito difícil para eles [alunos]. Acho [no entanto] que esta lição é fundamental para se ter a noção daquilo que é o *legatto* feito a partir das vogais, porque hoje em dia se esquece muito esse aspecto.» (Entrevistada, ver Anexo C: 8)

**Armando Possante** «Normalmente deixo a Lição I mais para o fim, acho que pela tessitura e o modo como ataca os agudos não é a mais fácil de iniciar.» (Entrevistado, ver Anexo B: I, 6.46 min.)

**Joaquina Ly** «(...) sempre considerei que a Lição I é muito complicada para um aluno que não tenha prática nenhuma, a cadência que se estabelece na tonalidade de soprano sobre o fá# acho de extrema dificuldade.» (Entrevistada, ver Anexo B: VII, 5.23 min.)

**João Carlos Soares** «Acho ainda que a primeira aria leva a uma parte do registo mais agudo, enquanto que as outras se concentram mais numa região vocal e é mais simples resolver problemas vocais num só registo do que estar a passar por vários.» (Entrevistado, ver Anexo B: VI, 7.11 min.)

**Emanuel Henriques** «*Manca Sollecita*, que embora tenha alguns problemas que é a subida em graus conjuntos e a subida em *legatto* muito clara, tem uma particularidade nomeadamente para o caso dos tenores que era ter de sustentar durante dois tempos o fá# e depois de um tempo de pausa retomar novamente, [mostrando] como devemos pegar na nota novamente.» (Entrevistado, ver Anexo B: IV, 7.34 min.)

**Manuela de Sá** «Por exemplo *Manca Sollecita* para ser bem executada precisava de um *legatto* impecável, questão que nos primeiros tempos para a maior parte das pessoas é impossível e, por vezes, o trabalho rápido com muita articulação de texto facilita imenso e desbloqueia as estruturas (...) porque implica muita resistência das estruturas bem como um grande suporte respiratório.» (Entrevistada, ver Anexo B: IX, 16.30 min.)

Oliveira Lopes, consciente também das dificuldades técnicas apresentadas pela arieta, refere que o aluno apenas a deverá estudar após tomar plena consciência dos mecanismos de emissão vocal capaz de os aplicar (Oliveira Lopes, 2011, p. 47). Deste modo, não obstante das dificuldades apontadas pelos docentes, o estudo apresentado no capítulo II elaborado por Nicole Scotto di Carlo (Scotto di Carlo, 2009), e as considerações de Palmira Troufa, Emanuel Henriques e Manuela de Sá, demonstram tratar-se de uma arieta com fortes contributos para a aquisição da técnica do *legatto*. Admite-se contudo, não ser a melhor estratégia para uma fase inicial do aluno de canto.

#### d) *O valor expressivo da poesia*

Atendendo ao Anexo E: *Tradução e localização dos poemas* deste trabalho, percebe-se que a maior parte da poesia escolhida por Vaccaj é retirada de um determinado contexto dramático. Por isso não surpreenderá que nem sempre seja completamente perceptível o seu sentido literário. Deste modo, uma grande parte dos professores entrevistados considera o seu valor poético reduzido, admitindo encontrar alguma dificuldade em que os alunos compreendam o significado do texto que estão a cantar.

Uberti defende, por isso, que Vaccaj escolhe esta poesia para trabalhar questões articulatórias (Uberti, 2004). Da mesma forma também vários docentes inquiridos como Juracyra Baptista e Armando Possante partilham a mesma ideia. O docente refere assim, na sua opinião, que os poemas não são usados «pelo seu valor poético mas mais pelo seu valor fonético.» (Entrevistado, ver Anexo B: I). Não obstante Maria Cristina Gonçalves, Isabel Melo e Silva e Maria José Nogueira consideram que é sempre necessário que o aluno conheça a tradução de cada arieta executada, devendo o aluno trabalhar a componente expressiva desde o início da sua formação (Entrevistadas, ver Anexo B: V, X e Anexo C: 2).

### e) O valor técnico da poesia

De acordo com vários pedagogos, nomeadamente Uberti no capítulo II deste trabalho, secções 2.3 e 2.5.3, é defendida a ideia de que Vaccaj terá escolhido a poesia valorizando a sua importância ao nível de questões articulatórias e fonéticas em detrimento do sentido poético. Da leitura do ponto anterior, constata-se também que parte dos professores parece concordar com esta questão.

Os docentes identificam assim um conjunto de aspectos, presentes ao longo dos textos que servem as arietas, como benefícios para esse trabalho articulatório e, consequentemente, todo o trabalho técnico do aluno. Maria Ana Fleming refere a este nível:

«Vaccaj não escolheu cada texto ao acaso. De certeza que escolheu “aquela palavra” porque iria facilitar ou demonstrar aquilo que se poderia fazer com um *legatto* ou um *stacatto* por exemplo.» (Entrevistada, ver Anexo C: 1)

Armando Possante, Joaquina Ly e Palmira Troufa são ainda mais precisos nas suas observações, identificando vários aspectos que ilustram as suas convicções. O primeiro professor, corroborando a ideia já defendida no ponto anterior, acrescenta que a escolha da poesia «está pensada pela escolha das sonoridades das vogais e das consoantes, para poder facilitar o objectivo último que é a abordagem do repertório e, a igualdade da voz, da tessitura (...)» (Entrevistado, ver Anexo B: I). Joaquina Ly considera também que Vaccaj terá recorrido ao uso de determinadas vogais e consoantes com o propósito de facilitar os desafios técnicos a enfrentar em cada arieta:

«Penso que o texto foi escolhido pelo autor precisamente com o objectivo de salientar determinadas sílabas ou vogais que ajudam a superar determinadas dificuldades técnicas ou a realçar determinados aspectos da voz. Por exemplo *Manca Sollecita* é interessante verificar com que vogal termina cada frase do exercício, para um estudante que esteja a abordar a questão de uma escala que se desenvolve até à sua nota de passagem é escolhida a

vogal mais fácil para realizar deste tipo de exercício: /a/ e /o/.» (Entrevistada, ver Anexo B:7, 12.44 min.)

O uso de determinadas consoantes, nomeadamente as consoantes duplas (*doppias*) de acordo com vários docentes como Emanuel Henriques, Elsa Cortez e Palmira Troufa ajudam à aprendizagem e exploração da língua italiana mas também oferecem verdadeiros desafios ao desenvolvimento técnico do aluno. Elsa Cortez, dando o exemplo da arieta *Lascia il lido*, refere que a quantidade de elisões que este exercício obriga, combinado com a execução da melodia, poderá corresponder a um verdadeiro desafio para o aluno (Entrevistados, ver Anexo B: III, IV e Anexo C: 8). Palmira Troufa acrescenta um outro conjunto de aspectos presentes nestas arietas que ilustram também estes contributos:

«(...) por exemplo na arieta *Avvezzo a vivere* acho muito importante não só por causa das consoantes dupla, mas também por causa dos saltos. Vaccaj escolhe bem as sílabas que vão fazer esses saltos. Depois do aluno vencer essa dificuldades ultrapassa uma série de barreiras. A arieta *Senza l'amabile* obriga também ao *legatto* e à introdução da *appoggiatura*, a *Benche di senzo* é outra maneira de se fazer a *appoggiatura* rápida com sílabas que ajudam muito a manter a posição vocal. Acho que de facto há um grande cuidado e um grande conhecimento utilizado.» (Entrevistada, ver Anexo C: 8)

#### f) *Relação entre música e poesia*

O conjunto de considerações expostos nos pontos anteriores poderá levar a crer a um certo esvaziamento deste ponto. Deste modo, os docentes Elsa Cortez, Maria Cristina Gonçalves, Emanuel Henriques, Juracyara Baptista, Palmira Troufa e Inês Sofia Fernandes consideram que de um modo geral esta relação nem sempre se verifica. Sustentam assim um maior contributo ao nível do desenvolvimento técnico do aluno, do que propriamente o facto de expressar uma ideia através da melodia (Entrevistados, ver Anexo B: III, IV e C: 2, 4, 5, 8). Mário Alves, atendendo às competências didácticas de Nicola Vaccaj, admite que este «se pôde dar ao luxo de, possivelmente, passar por cima dessa relação mais

estreita e, fazer algo que tecnicamente lhe parecesse mais pertinente.». Contudo, o mesmo docente refere ainda:

«Tento que em cada arieta o aluno saiba dar uma expressão de acordo com o significado que lá está. Mas não se pode comparar esta poesia com por exemplo um lied de Wolf, em que quase sempre são coisas muito mais elaboradas.» (Entrevistado, ver Anexo C: 7).

Embora, por exemplo, o docente Emanuel Henriques admita que essa relação nem sempre está presente refere o caso da arieta *Semplicetta tortorella* na qual encontra a «representação do cenário naïve», que admite estar «subjacente a um texto que pode contribuir para uma série de questões.» (Entrevistado, ver Anexo B: IV). João Carlos Soares, relativamente a esta peça alega ainda que a componente musical procura traduzir o «saltitar da pombinha» (*tortorella*), de um modo geral este docente indica que embora não se tratando de poesia elaborada, esta parece estar bem conseguida relativamente à parte musical (Entrevistado, ver Anexo B: VI).

#### g) O carácter expressivo das arietas

No ponto a) desta secção foi já possível questionar a validade destas arietas enquanto elemento capaz de integrar um conjunto de peças de repertório ou, simplesmente, exercícios para o desenvolvimento da técnica vocal. Atendendo ao facto de se tratar de pequenas arias construída sobre um texto poético, permite-nos também questionar a que nível estas arietas possibilitam o desenvolvimento da componente expressiva no estudante.

Inês Sofia Fernandes considera haver um forte contributo no acompanhamento pianístico, traduzindo-se num elemento que oferece motivação aos alunos (Entrevistada, ver Anexo C: 4). Do mesmo modo, Liliana Coelho aponta a «ondulação no piano» da arieta *Lascia il lido* capaz de proporcionar «à voz uma boa base para o legato entre as quartas.», reflectindo a importância pessoal que a docente deposita na relação entre técnica vocal e expressividade

(Entrevistada, ver Anexo C: 6). A docente Joaquina Ly sustenta ainda que não é possível separar ambas as componentes da aprendizagem musical, argumentando:

«(...) mesmo um aluno que esteja a iniciar os seus estudos deve integrar todos os conhecimentos quando está a cantar. Vejo as coisas num todo, e não trabalhar agora técnica e depois expressividade, por isso é que gosto tanto deste método, por ter textos poéticos acessíveis por vezes a gente tão nova, é uma poesia muito bucólica cujo conteúdo não é muito transcendente e portanto facilmente um jovem estudante de canto é levado a perceber bem o conteúdo dessa poesia. Por exemplo na arieta *Senza l'amabile* esses conteúdos estão bem conseguidos na escrita da melodia, que é tão serena e bucólica, e que por vezes aparece com alguma ornamentação, mas sempre integrada a elementos que aludem a certos aspectos da natureza, ajudando mais facilmente o estudante de canto a realizá-los se lhe for chamada à atenção para esses mesmos aspectos.» (Entrevistada, ver Anexo C:VII, 14.05 min.).

O docente Mário Alves considera assim que «a forma como estão escritos ajuda a criar uma clareza de discurso musical (...)». Do mesmo modo, Maria Cristina Gonçalves, Isabel Melo e Silva, Maria José Nogueira, Juracyara Baptista e Liliana Coelho defendem que é sempre possível trabalhar a componente expressiva por mais simples que seja o poema, alegando que também nestas arietas isso acontece (Entrevistados, ver Anexo B: V, X e Anexo C: 2, 5, 6, 7).

#### h) *Qualquer voz pode estudar qualquer arieta?*

Vaccaj sugere, na nota introdutória ao método, relativamente à extensão vocal, que para um melhor conforto do estudante «Não será difícil transpor, se desejável, qualquer uma das Lições um tom acima ou abaixo.»<sup>139</sup>. Deste modo, existem actualmente no mercado um conjunto diverso de edições direccionadas para os vários tipos vocais. Verifica-se assim ao longo do método arietas com

---

<sup>139</sup> Ver capítulo II

abordagens distintas, colocando-se a questão se todas as lições deverão ou poderão ser estudadas por qualquer tipo de voz.

De acordo com a opinião dos docentes, parece haver uma divergência de posições relativamente a esta questão. Isabel Melo e Silva admite haver arietas que não atribuiu «sobretudo a rapazes: Baixos» alegando que «algumas apanhavam zonas de passagem que complicavam o *legatto* e sobretudo as mais vivas». A docente sustenta ainda que «numa fase inicial os alunos não devem trabalhar arias muito rápidas, de modo a que o aluno consiga assimilar melhor *legatto* e articulação» para não cometerem erros musicais (Entrevistada, ver Anexo B: V). Joaquina Ly embora considere que todas elas poderão ser atribuídas a todos os tipos de vozes, partilha também da opinião da docente Isabel Melo e Silva, colocando a ressalva:

«(...) embora haja algumas [arietas] que penso que certos alunos terão mais dificuldade, pelas características intrínsecas à própria voz serão realizadas de uma forma diferente. Penso que a questão importante aqui tem a ver com a questão do andamento das peças, reparo que as vozes graves têm mais dificuldade na agilidade vocal e por isso as arias mais velozes tem de ser encaradas de forma diferente, dando espaço para que a voz aconteça num mesmo contexto mas com desempenho um bocadinho diferente» (Entrevistada, ver Anexo B: VII, 20.38 min.).

Por outro lado, verifica-se também o caso de docentes que defendem que, tratando-se de um método, será pedagógico trabalhar determinadas competências que não sejam tão naturais à voz de um determinado aluno. João Carlos Soares alega por isso que:

«(...) num estágio mais avançado do aluno em que a voz está mais desenvolvida percebemos que há um tipo de repertório que não se enquadrará à voz do aluno, mas no processo gradativo de aprendizagem não vejo como é que o Método de Vaccaj não possa ser estudado por todos.» (Entrevistado, ver Anexo B: VI, 25.30 min.).

Mário Alves apologista também desta posição alega «que qualquer voz tem de ter as mesmas capacidades de desenvoltura: coloratura, leveza, *legatto*, etc, coisas que estão neste método.», referindo como exemplo que «mais facilmente se encontra um baixo a cantar de forma muito dura do que um soprano, o que tem a ver por vezes com a falta de noção de que um baixo também tem de ter essas competências.» (Entrevistado, ver Anexo C: 7).

#### 4.3.6. A posição do método no ensino actual

Os níveis de competência a que os docentes estão expostos actualmente levam-nos a procurar um conjunto de ferramentas que, aplicados à aprendizagem do aluno, lhes permita uma mais rápida e eficiente aprendizagem. Deste modo, encontra-se à disposição, também do ensino do canto, ferramentas de teor tecnológico, e não só, que procuram ajudar o aluno a alcançar as competências inerentes ao desenvolvimento do aparelho vocal, com uma elevada precisão e qualidade. Junto dos docentes procurei perceber em que patamar, ou que tipo de competências, poderá o Método de Vaccaj ainda resolver na aprendizagem do canto. Por isso de acordo com a opinião destes docentes, tentarei expor os vários pontos de vista.

Maria Ana Fleming refere que este método poderá contribuir para a obtenção de uma maior motivação para um aluno que esteja a iniciar os seus estudos em canto, admitindo que em pouco tempo o aluno consegue cantar uma primeira peça, acrescentando que apenas na Lição I do método é possível retirar muita informação para fornecer ao aluno nestas primeiras abordagens<sup>140</sup> (Entrevistada, ver Anexo C: 1).

Armando Possante, João Carlos Soares, Elsa Cortez e Cecília Fontes colocam a questão temporal em confronto. Armando Possante, relacionando o repertório actualmente previsto nos programas dos conservatórios, refere que «a

---

<sup>140</sup> Esta professora defende que o método deve ser utilizado pela ordem pelo qual está organizado.



grande fatia do nosso repertório<sup>141</sup> pertence ao século XVIII e XIX, acho [por isso que o Método de Vaccai] é perfeitamente adequado ao repertório que os alunos cantam.» (Entrevistado, ver Anexo B: I). Elsa Cortez e João Carlos Soares defendem não haver diferenças significativas relativamente ao conceito de vocalidade defendido no século XIX relativamente àquele dos dias de hoje. O professor refere assim:

«(...) o que era uma bonita voz nessa altura continua a ser também bonita agora. Não é um método completamente revolucionário que vai alterar os padrões de beleza vocal. A grande época da voz foi no século passado não agora (...)» (Entrevistado, ver Anexo B: VI, 27.40 min.).

Juracyara Baptista refere que «embora seja um método já muito antigo (...) também trabalhamos arias dos séculos XVII e XVIII e não é por isso que as vamos deixar de trabalhar.». Relativamente à questão temporal, Cecília Fontes, manifestando uma posição contrária à dos restantes docentes, desvaloriza a utilização do método por se encontrar «o estilo do século XIX muito presente», acrescentado que actualmente «trabalhamos outros estilos que vêm do século XVI para a frente» e portanto «nesse aspecto [o método] está desactualizado tanto para a frente como para trás [no tempo]» (Entrevistada, ver Anexo B: II).

Os professores já mencionados apontam ainda um conjunto de características passíveis de se encontrar através da utilização do método, que, segundo estes, tendem a ir ao encontro das exigências e competências actualmente procuradas no ensino do canto. Juracyara Baptista refere que «preenche todos os requisitos e está dentro dos parâmetros que achamos ser o ensino do canto e o trabalho com vozes», advertindo achar muito difícil «encontrar um método com todas as especificidades técnicas do ensino do canto» (Entrevistada, ver Anexo C:5). João Carlos Soares e Cecília Fontes são unânimes ao defender que neste método se contemplam competências como a expressividade, unificação de registos, agilidade, articulação vocal e fraseado (Entrevistados, ver Anexo B: II, VI).

---

<sup>141</sup> Referindo-se aos programas seguidos nos conservatórios de música.

Mário Alves refere também relativamente aos benefícios intrínsecos à utilização do método:

«Penso que este método está muito completo ao nível de pequenas técnicas de *bel canto* e, é importante que todas as vozes adquiram as competências mais simples, para depois adquirir outras.

Quando ouço alguém cantar como o Nicolai Gedda ou mais recentemente Joan Diego Flores, que sei que estudou na escola que defende o método de canto italiano, nada disso me leva a crer que este método esteja desatualizado. Podem-se encontrar coisas complementares mesmo ao nível físico, acústico, anatómico, mas não creio que possam substituir este tipo de métodos. Acho que tem sempre um papel, porque está desenhado para um tipo específico de repertório. Não creio que lá se possa chegar por choques electromagnéticos!» (Entrevistado, ver Anexo C: 7)

A opinião dos docentes reflecte assim diversos factores que tornam este método ainda válido para o ensino do canto nos dias de hoje. Não sendo uma ferramenta insubstituível ou imprescindível no estudo do canto, reúne ao longo de todo o seu conteúdo aspectos capazes de contribuir para o desenvolvimento vocal quer do ponto de vista técnico, quer do expressivo e musical.

## CONCLUSÃO

O Método Prático de Canto de Nicola Vaccaj abarca um conjunto de temáticas alvo de discussão por docentes e investigadores. Embora muitas delas de acordo com a opinião de diversos docentes, vá ao encontro das competências actualmente exigidas no ensino do canto, há todavia um outro conjunto de temas aí abordados, susceptível de crítica quanto à sua utilidade neste domínio. Deste modo a importância que Vaccaj deixa transparecer, por exemplo, relativamente à aprendizagem do solfejo, é muitas vezes desconsiderada pela maioria dos docentes. Por outro lado, muitos deles considerando este método adequado para uma utilização inicial do ensino do canto, aponta a abordagem que Vaccaj faz à ornamentação como de difícil aquisição pelos alunos.

Atendendo ao período histórico em que o método foi concebido, é compreensível que o aluno naquela altura, não tivesse acesso à mesma diversidade de repertório que actualmente nos é disponibilizado. Graças a pesquisas aprofundadas que se desenrolaram ao longo de todo o século XX, para a transcrição de repertório de épocas longínquas, anteriores ao século XVIII, o repertório oferecido actualmente a um aluno de conservatório abarca uma considerável diversidade de estilos.

Vaccaj procura elaborar um conjunto de exercícios, capazes de ir ao encontro dos problemas técnicos decorrentes da execução do repertório que lhe era contemporâneo. Tenta assim dar resposta às exigências estabelecidas pelo repertório escrito por compositores como Rossini, Bellini, Donizetti, Pucinni, e posteriormente Verdi, que exigiam uma elevada resistência física e versatilidade creativa, por parte do cantor. Este teria não só de garantir uma boa gestão da sua técnica vocal, mas ainda a execução de uma série de artifícios vocais, que por vezes seriam improvisados por si próprio.

O revisor crítico da edição da Ricordi – Elio Battaglia – alude diversas vezes ao repertório dos compositores já enunciados, daquele período (século XVIII e XIX), ao longo dos comentários que faz às arietas desta edição. Battaglia defende também a posição de que estas arietas se propõem a resolver um

conjunto diverso de questões técnicas e estilísticas deste período. No comentário que faz à arieta *Delira Dubbiosa* o autor procura consciencializar o estudante para este facto, alegando a abordagem agradável e inteligente que Vaccaj faz ao jovem cantor para a música vocal contemporânea da sua época (N. Vaccai, Battaglia, Elio, 1990, p. 22).

Valerá a pena atender ainda às palavras que Nicole Scotto di Carlo dedica ao professor Nicola Vaccaj, no artigo analisado ao longo deste trabalho. A autora relembra Vaccaj como um professor muito solicitado devido às suas competências, tendo a sua reputação ido além fronteiras. Acresce não só o seu sentido inato para a pedagogia, paralelamente com as suas competências enquanto cantor, possuindo não só um considerável conhecimento sobre a fisiologia vocal, como também dotado de um excelente ouvido. Estas características terão levado a que o método tenha permanecido ao longo dos tempos, tornando-se num dos mais interessantes que desde sempre foi escrito, explicando-se assim, que quase dois séculos depois, continue a ser usado por todo o mundo (Scotto di Carlo, 2009, p. 13).

A realização de um trabalho de investigação começa a tornar-se ingrata quando no seu decorrer surge a necessidade de deixar temáticas na retaguarda, por se afastarem dos objectivos iniciais propostos ou, por exigirem uma atenção aprofundada. Em meu entender muito haveria para aprofundar e analisar sobre os conteúdos presentes e passíveis neste método, capazes de contribuir para a evolução do aparelho vocal. Deste modo, aspectos como aqueles focados no capítulo II - *Contributos para a evolução do cantor* -, devem ser entendidos como meros exemplos que remetem o estudante e, qualquer outro leitor, a criar relações com outras arietas susceptíveis de enfrentar o mesmo problema.

Outras abordagens sobre este método ficam por realizar, deixando a sugestão, para futuros trabalhos de investigação na área da pedagogia vocal. Deste trabalho podem assim emergir outros que procurem abordar a fonética e articulação neste método, analisando as vantagens da sua poesia para o desenvolvimento da técnica vocal; a ornamentação; aspectos que tornam este

método direcionado simultaneamente para amadores e profissionais, ou mesmo, a contextualização de cada excerto da poesia usada no método nos libretos de Pietro Metastasio.

## Referências

- Budden, J. (1992). Vaccai, Nicola. In S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Opera* (Vol. IV, pp. 881-882).
- Cathcart, R. (2003). *The singing school of Manuel Garcia II*. The University of Victoria, Victoria BC, Canada.
- Celestino, D. (1966). Bennati, Francesco. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 8. Retrieved from Treccani.it website: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bennati\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bennati_(Dizionario-Biografico)/), acedido a 12/08/2013
- Celletti, R., & Fuller, F. (1991). *A history of bel canto*. Oxford: Clarendon press.
- Coffin, B. (1989). *Historical vocal pedagogy classics*: Scarecrow Press.
- Cuvier, M., Prony, Savart. (1833). Reserches on the Mechanism of the Human Voice, a work which obtained a Prize from Society of Physical and Chemical Sciences at Paris by F. Bennati, M. D.; &c. Paris, 1832 *The Edinburgh Medical and Surgical Journal* (Vol. 14, pp. 159-176): Royal Academy of Sciences.
- Duey, P. A. (1951). *Bel Canto in its Golden Age*. New York: King's Crown Press.
- Eco, U. (1997). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Presença.
- Elliott, M. (2006). *Singing in style: a guide to vocal performance practices*: Yale University Press.
- Fisher, B. D. (2003). *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Florida: Opera Journeys Publishing.
- Forshufvud, G. (1994). *Con lieve fiato: lärarhandledning till Nicola Vaccajs Metodo pratico*. Göterborgs universitetet.
- Fuchs, V. (1973). *The art of singing and voice technique*: Riverrun Pr.

- Fucito, S., & Beyer, B. J. (1995). *Caruso and the art of singing: including Caruso's vocal exercises and his practical advice to students and teachers of singing*: Dover Pubns.
- Garcia, M. (1841). *Trattato Completo dell'Arte del Canto (Parte I)*: Ricordi.
- Goldberg, L. (2007). Le bon mot: Texts for vocalises. *Journal of Singing*, 64, 81-87.
- Grout, D. J., Palisca, C. V., & Faria, A. L. (2007). *História da Música Ocidental*: Gradiva.
- Lamperti, F. (1916). *The Art of Singing (1883)* (J. C. Griffith, Trans.). New York: G. Schirmer.
- Lamperti, G. B. (2009). *The Technics of Bel Canto (1905)*: Gregory Blankenbeler.
- Miller, R. (1977). *English, French, German ad Italian Techniques of Singing: A Study in National Tonal Preferences and How They Relate to Functional Efficiency* USA: The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N. J.
- Miller, R. (1996). *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Miller, R. (1996). *The structure of singing: system and art in vocal technique*. Londres: Schirmer Books.
- Monteiro, G. C., & de Sergipe, C. M. (2008). Sugestões Didáticas Para o Ensino da Respiração na Técnica Vocal Para Iniciantes. *Conservatório de Música de Sergipe. Sergipe*.
- Mori, R. M. (1998). *Conscienza della voce (nella scuola italiana di canto)* Milano: Curci.
- Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music: with a special emphasis on JS Bach*: Princeton University Press.
- Oliveira Lopes, J. (2011). *A voz, a fala, o canto; como utilizar melhor a sua voz: cantores, actores, professores...* Brasília: Thesaurus.

- Pacheco, A. J. V. (2004). *Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P.R. Garcia*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes.
- Potter, J. (2003). Treatise on Vocal Performance and Ornamentation by Johann Adam Hiller. *Music and Letters*, 84(2), 294-297.
- Randel, D. M. (Ed.) (2003). Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Robson, C. (2002). *Real world research: A resource for social scientists and practitioner-researchers* (Vol. 2): Blackwell Oxford.
- Russo, F. P. (2004). *Jannacconi (Janacconi, Gianacconi), Giuseppe. Dizionario Biografico degli Italiani*, 62. Retrieved from Treccani.it website: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-jannacconi\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-jannacconi_(Dizionario_Biografico)/), acedido 15/08/2013
- Sanctis, F. (2001). Parola e Musica nella Poesia del Metastasio Retrieved from Critica Litteraria: Il Settecento website: <http://spazioweb.inwind.it/letteraturait/analisi/settecento/parola.htm>, acedido a 10/08/2013
- Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*: Oxford University Press.
- Schizzi, F. (1833). *Della Vita e Degli Studi di Giovanni Paisiello*. Milano: Gaspere Truffi e Comp.
- Scotto di Carlo, N. (2009). Legato et Syllabation dans le Chant, Expertise Acoustique et Articulatoire de l'Enseignement du Legato dans la Méthode de Vaccaj. *Médecine des Arts*, 67.



- Simões, S. M. d. O. B. (2011). *Especificidades do canto no ensino básico: com base em literatura e no testemunho de professores, formadores e especialistas em saúde vocal*. Mestre, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Stark, J. (1999). *Bel canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Tavano, K. C. (2011). *Análise acústica e imagem da emissão de vogais em cantoras líricas e populares*. Mestrado, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba.
- Uberti, M. (2004). Il Metodo Pratico di Canto di Nicola Vaccaj. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, I: gennaio-marzo, 43-67.
- Vaccai, N. (1942). *Metodo Pratico, High Voice & Piano. Includes CD*. Frankfurt: Edition Peters.
- Vaccai, N., Battaglia, Elio. (1990). *Metodo pratico di canto: (ariette su testi di Metastasio)*: Ricordi.
- Vaccai, N., Paton, John. (1975). *Practical method of Italian singing: for Soprano or Tenor*. New York: G. Schirmer.
- Vaccaj, G. (1882). *Vita di Nicola Vaccaj scritta dal figlio Giulio con prefazione del prof. A. Biaggi* Bologna: N. Zanichelli.
- Vennard, W. (1967). *Singing: the Mechanism and the Technic* (edição revista ed.). Nova Iorque: Carl Fischer.
- Ware, C. (1998). *Basics of vocal pedagogy: the foundations and process of singing*. McGraw-Hill.
- White, B. D. (1985). *Singing Techniques and Vocal Pedagogy Volume 2*.

**ANEXOS**

## **ANEXO A: Guiões das entrevistas**

### **I. GUIÃO DE ENTREVISTA AOS PROFESSORES DE ENSINO OFICIAL PORTUGUÊS**

#### **GRUPO 1: QUESTÕES DE AMBITO PESSOAL**

1. Nome
2. Idade
3. Há quantos anos lecciona canto?
4. Em que escola trabalha?
5. Quantos alunos já formou?
6. Quantos desses alunos são profissionais activos na área do Canto, como cantores e/ou como professores?

#### **GRUPO 2: CONHECIMENTO DO MÉTODO**

7. Costuma usar métodos de canto nas suas aulas? Quais?
8. Caso tenha referido o método de Vaccaj passar à próxima questão. Caso não o tenha referido: conhece o método de N. Vaccaj? Se o conhece e não o usa, quais os motivos?
9. Quando era estudante de canto, os seus docentes recorriam a este método nas suas aulas?
10. No caso não usar o método de V. mas usar outros.
  - a. Porque prefere os métodos que usa ao método escrito por Vaccai?

- b. Alguma vez durante a sua carreira de docente recorreu ao método de Vaccaj no trabalho com os seus alunos? Se não, porquê? Se sim, porque deixou de o usar?

11. No caso não usar nenhum método.

- a. Poderia explicar os motivos que o levaram a não recorrer a nenhum método no trabalho que faz com os seus alunos?

(AS QUESTÕES SEGUINTE DESTINAM-SE APENAS AOS DOCENTES QUE USAM O MÉTODO COM OS SEUS ALUNOS)

12. Que edições conhece deste método? Que edições usa habitualmente e porquê?

### GRUPO 3: CONTRIBUTO DO MÉTODO NO ENSINO DO CANTO

13. No caso de usar a Ed. Riccordi. Costuma ter em atenção as indicações dadas por Elio Battaglia? Discorda de algumas delas? Porquê?

14. Considera todas as arietas igualmente importantes para o desenvolvimento técnico de um estudante? Existe alguma arieta que se recuse a trabalhar, seja em que situação for? Qual (ais)?

15. Usa o método seguindo a ordenação das lições proposta por Vaccai, ou opta por seguir outra ordem?

- a) Usa sempre a mesma ordem em todos os alunos?
- b) Que factores tem em consideração para a escolha de cada arieta para cada aluno?

16. Aplica o método de Vaccaj a qualquer aluno, seja qual for o nível? Porquê?

17. Vaccaj ao elaborar este método teve como intenção substituí-lo a exercícios de solfejo que lhe pareciam aborrecidos aos seus alunos, tornando o estudo mais

atraente, bem como facilitar a articulação de sílabas cantadas demonstrando como devem ser unidas.

- a) Do conhecimento que tem acerca deste método, parece-lhe de facto que o método procura resolver os propósitos enunciados? Porquê?
- b) No trabalho técnico que faz com os seus alunos, aplica este método exclusivamente em substituição de exercícios sem texto (vocalizos)? Porquê?

18. Considera que as arietas devam ser parte integrante do repertório a estudar por um aluno num dado momento ou simplesmente um mero auxílio técnico no estudo? Porquê?

19. Considera que a poesia escolhida para cada arieta é útil para trabalhar questões:

- a) Técnicas? Porquê?
- b) Expressivas? Porquê?

20. Considera que neste método a relação entre a música e a poesia é pertinente? Pode dar um exemplo?

21. Uma das principais preocupações de Vaccaj na escrita deste método, ao nível técnico, é, por um lado unificação de registos e, por outro lado criar um método acessível a todas as vozes.

- a) Que tipo de contributo considera que as arietas podem ter para a unificação de registos vocais?
- b) Concorda que as arietas possam ser estudadas por todos os tipos de vozes? Porquê?

22. Considera este método actual? Porquê?

## II. GUIÃO DA ENTREVISTA A GUNNAR FORSHUFVUD:

1. O que o motivou para fazer a investigação que deu origem à dissertação “Con Lieve Fiato”?
2. Na sua opinião o método Vaccaj teve um carácter inovador naquela altura em relação a outros métodos existentes? Que factores considera serem inovadores no método?
3. No Abstract da sua investigação “Con Lieve Fiato” afirma «Curiously enough these editions do not present the same picture, as concerns the musical score with its performing indications, Metastasio’s poems, Vaccaj’s explanations etc.». Poderia explicar em que medida essas edições divergem?
4. Porque considera ser a edição de 1990 da Ricordi criticada e revisto por Elio Battaglia tão assombrosa?
5. Como poderá o método escrito por Vaccaj ainda contribuir para a formação dos cantores?

### Tradução para inglês

1. Was there any specific motivation behind your research “Con lieve fiato”? What was it?
2. Taking into account that there were other singing methods during and before the 19<sup>th</sup> century, do you consider that Vaccaj method was innovative? Which aspects would you regard as such?
3. In the Abstract part of your research “Con lieve fiato” you say: «*Curiously enough these editions do not present the same picture, as concerns the musical score with its performing indications, Metastasio’s poems, Vaccaj’s explanations etc.*». What aspects have you found in these editions that do not follow entirely what Vaccaj proposed?
4. Why do you consider the revised *Ricordi* edition by Elio Battaglia, from 1990, so astounding?

5. Taking into account the present demanding aspects of the methods used in the teaching of singers, would you consider the Vaccaj Method an old fashionable one? Why or why not?

Some questions asked to Portuguese teachers that I would also like to know your opinion?

6. Are all ariettas important for the technical development of a student? Are there any arietta that you would never use in your lessons? Which ones?
7. Do you follow the order proposed by Vaccaj, or do you have a distinctive order?
  - a. Do you always follow the same order in all the students?
  - b. Which aspects do you take into consideration when selecting a specific arietta for a student?
8. Do you apply this method to any student, regarding the level? Why?
9. Do you think that this method helps to solve students' problems in terms of solfèjo learning and articulation of syllables?
10. In your practical work with your students, do you apply this method exclusively in substitution of exercises without text (vocalizes)? Why?
11. Do you consider that ariettas could be part of a student's repertoire for performance or should they only be used as a technical tool during study? Why?
12. Do you consider that the poems chosen for each arietta are helpful to work:
  - a. Technical aspects? Why?
  - b. Expressive aspects? Why?
13. Do you consider that there is a pertinent relation between music and poetry? Could you give an example?
14. Do you agree that ariettas could be helpful to unify vocal registers? What kind of contribution do they give to the vocal development of a student?
15. Do you agree that all ariettas could be worked by every sort of voices? Why?

### III. Guião da entrevista a Outi Parkkila<sup>142</sup> - *Sibelius Academy*

- 1) Como surgiu a ideia para a criação deste projecto?
- 2) Qual é o objectivo deste projecto?
- 3) Para que tipo de publico foi esta plataforma criada?
- 4) Além da tese de Gunnar Forshufvud referida no vosso site, existiram outras fontes que tenham servido de base à criação deste projecto?

#### Tradução para Inglês

- 1) How did you get the idea for this Project?
- 2) What is the aim of this project?
- 3) To what kind of public is this project aimed to?
- 4) Besides the thesis from Gunnar Forshufvud that is referred to in your site, did you have any other sources for the creation of this Project?

---

<sup>142</sup> Responsável pelo trabalho técnico e edição da plataforma digital ([http://www2.siba.fi/vaccaj/index\\_en.html](http://www2.siba.fi/vaccaj/index_en.html)).



**ANEXO B:** Entrevistas em ficheiro áudio (formato mp3) aos docentes do ensino oficial português

Índice:

I – Armando Possante

II – Cecília Fontes

III – Elsa Cortez

IV – Emanuel Henriques

V – Isabel Melo e Silva

VI – João Carlos Soares

VII – Joaquina Ly

VIII – Manuel Brás

IX – Manuela de Sá

X – Maria José Nogueira

XI – Rute Dutra

## **ANEXO C:** Entrevistas em texto aos docentes do ensino oficial português

Entrevista n.º 1: Maria Ana Fleming

Entrevista n.º 2: Maria Cristina Gonçalves

Entrevista n.º 3: Filomena Amaro

Entrevista n.º 4: Inês Sofia Fernandes

Entrevista n.º 5: Juracyara Baptista

Entrevista n.º 6: Liliana Coelho

Entrevista n.º 7: Mário Alves

Entrevista n.º 8: Palmira Troufa

## **Entrevista n.º 1: Maria Ana Fleming**

### GRUPO 1: QUESTÕES DE AMBITO PESSOAL

**1. Nome:**

Maria Ana Fleming (M.A.F)

**2. Idade:**

**M.A.F:** 57 anos

**3. Há quantos anos lecciona canto?**

**M.A.F:** 27 anos

**4. Em que escola trabalha?**

**M.A.F:** No Conservatório de Música de Aveiro desde 1986. Estive noutras escolas entre 1975 e 1986 mas não a ensinar canto regularmente

**5. Quantos alunos já formou?**

**M.A.F:** Mais ou menos 15

**6. Quantos desses alunos são profissionais activos na área do Canto, como cantores e/ou como professores?**

**M.A.F:** Como professores muitos, como cantores apenas 1

### GRUPO 2: CONHECIMENTO DO MÉTODO

**7. Costuma usar métodos de canto nas suas aulas? Quais?**

**M.A.F:** Sim, O Método de Vaccaj (MV)

**8. Quando era estudante de canto, os seus docentes recorriam a este método nas suas aulas?**

**M.A.F:** Sim

(AS QUESTÕES SEGUINTE DESTINAM-SE APENAS AOS DOCENTES QUE USAM O MÉTODO COM OS SEUS ALUNOS)

**9. Que edições conhece deste método? Que edições usa habitualmente e porquê?**

**M.A.F:** Uso a Edição da Riccordi

### GRUPO 3: CONTRIBUTO DO MÉTODO NO ENSINO DO CANTO

**10.No caso de usar a Ed. Riccordi. Costuma ter em atenção as indicações dadas por Elio Battaglia? Discorda de algumas delas? Porquê?**

**M.A.F:** Para mim essas anotações são fundamentais. Recomendo sempre a um aluno quando dou uma peça que tire também cópia da “folha que vem do lado esquerdo”. É muito importante, acho que auxilia bastante. Recomendo sempre aos alunos que leiam com uma atenção crítica e comparem com aquilo que vem na peça. Recomendo o mesmo com a gravação que vem acompanhada. Concordo bastante com o que diz E. Battaglia, acho que é bastante assertivo naquilo que diz.

**11.Considera todas as arietas igualmente importantes para o desenvolvimento técnico de um estudante? Existe alguma arieta que se recuse a trabalhar, seja em que situação for? Qual (ais)?**

**M.A.F:** Sim. Acho que é um método muito bem feito e muito progressivo na aprendizagem, por exemplo o facto de começar com a escala e depois prosseguir. Acho o método muito bem conduzido.

**12.Usa o método seguindo a ordenação das lições proposta por Vaccai, ou opta por seguir outra ordem?**

**M.A.F:** Sim. A única coisa que por vezes faço é saltar as arias relativas aos intervalos de sétima e oitava, porque às vezes um aluno pode ter mais dificuldade e melodicamente não ser mais fácil, depois volto lá mais tarde.

**c) Usa sempre a mesma ordem em todos os alunos?**

**M.A.F:** Sim. Sigo o método tal como ele foi construído, com certeza foi esse o objectivo de Vaccaj, por isso é o que faço.

**13.Aplica o método de Vaccaj a qualquer aluno, seja qual for o nível? Porquê?**

**M.A.F:** Depende. Por exemplo fiz algumas masterclasses com professores estrangeiros e assisti a aulas de alunos mais avançados, em que o professor dizia que o MV devia estar “à mesinha de cabeceira”, é algo que devemos usar recorrentemente. Porque não ao nível técnico por exemplo em vez de vocalizos

estudar uma das arias de Vaccaj? Além do mais as peças são muito bonitas. Por isso acho que o método pode ser estudado por alunos mais avançados.

**14. Vaccaj ao elaborar este método teve como intenção substituí-lo a exercícios de solfejo que lhe pareciam aborrecidos aos seus alunos, tornando o estudo mais atraente, bem como facilitar a articulação de sílabas cantadas demonstrando como devem ser unidas.**

**c) Do conhecimento que tem acerca deste método, parece-lhe de facto que o método procura resolver os propósitos enunciados? Porquê?**

**M.A.F:** Sim, ao nível do solfejo conheci vários professores de formação musical que usavam este método para ensinar intervalos. Eu própria durante alguns anos também leccionei formação musical e recorria a esta ferramenta como uma mais valia. Ao nível técnico, acho muito interessante principalmente na 1º lição em que faz a divisão silábica, essa lição é fundamental porque essa divisão que Vaccaj faz demonstra muito bem o que ali é pretendido. A partir daí é possível recorrer à lição para lembrar ao aluno a estratégia, podendo aplicar a outras situações. É muito importante a valorização da vogal em detrimento da consoante. As palavras não estão postas ao acaso, Vaccaj escolheu aqueles textos para conseguir um determinado objectivo.

**d) No trabalho técnico que faz com os seus alunos, aplica este método exclusivamente em substituição de exercícios sem texto (vocalizos)? Porquê?**

**M.A.F:** Não. Acho que são coisas diferentes. Numa fase inicial um aluno antes de cantar um texto vai cantar a melodia numa vogal ou em “nô”. Claro que as peças foram feitas para ter um texto, mas por vezes este complica e, por isso, uso os vocalizos, mesmo no MV a peça vai muitas vezes numa fase inicial só em vocalizo.

**15. Considera que as arietas devam ser parte integrante do repertório a estudar por um aluno num dado momento ou simplesmente um mero auxílio técnico no estudo? Porquê?**

**M.A.F:** Temos alunos que as apresentam nas provas. A mim não me repugnava nada, principalmente a partir da aria *Senza l'amabile* que são peças mais elaboradas. Isto porque parto do princípio que numa audição é para se ouvir coisas interessantes, não quer dizer que antes dessa aria as outras não sejam interessantes, mas para cativar o público eu proponho sempre que o aluno se apresente a fazer coisas interessantes e não propriamente escalas ou algo como tal.

**16. Considera que a poesia escolhida para cada arieta é útil para trabalhar questões:**

**c) Técnicas? Porquê?**

**M.A.F:** Para mim o texto é um auxiliar. Vaccaj não escolheu cada texto ao acaso. De certeza que escolheu “aquela palavra” porque iria facilitar ou demonstrar aquilo que se poderia fazer com um *legato* ou um *stacatto* por exemplo. Nunca senti, no caso do MV em concreto, que o texto fosse um entrave em conseguir por exemplo afinação ou outro aspecto. A este nível não só o texto mas também o ritmo: parece-me que deve ter usado determinadas células rítmicas por procurarem ajudar a perceber melhor o *legatto* ou o *stacatto*.

**d) Expressivas? Porquê?**

**M.A.F:** Sim. Os textos são simples. Normalmente tenho sempre a preocupação de traduzir, embora o italiano seja muito intuitivo. Às vezes o texto não tem uma grande filosofia por trás, mas ajuda muito a conseguir tudo o que se quer.

**17. Considera que neste método a relação entre a música e a poesia é pertinente? Pode dar um exemplo?**

**M.A.F:** Sim. Gosto muita da aria *Senza l'amabile*, por vezes quando a dou ao aluno digo-lhe que parece quase uma aria de concerto (é tão bonita e bem conseguida que se poderia apresentar em concerto). Reparo nos alunos que quando a cantam comentam que de facto a peça é muito bonita.

**18. Uma das principais preocupações de Vaccaj na escrita deste método, ao nível técnico, é, por um lado unificação de registos e, por outro lado criar um método acessível a todas as vozes.**

**c) Que tipo de contributo considera que as arietas podem ter para a unificação de registos vocais?**

**M.A.F:** Em primeiro lugar pela forma como estão escritas, nunca têm intervalos demasiado grandes nem complicados. Todas as peças estão musicalmente muito bem estruturadas, e portanto faz com que o aluno consiga cantar de uma forma simples sem grandes complicações. Consegue-se facilmente, porque não há grandes extensões para a voz, isto é, o aluno não tem de saltar de um registo para o outro, as coisas estão normalmente uniformes, de modo que o aluno se sinta confortável a fazer as arias.

**d) Concorda que as arietas possam ser estudadas por todos os tipos de vozes? Porquê?**

**M.A.F:** Sim, desde que nas tonalidades adaptadas.

**19. Considera este método actual? Porquê?**

**M.A.F:** Sim, porque se um aluno nos procura para ter aulas de canto e não tem qualquer experiência no canto, por exemplo se começarmos com o M V, ao fim de 3 ou 4 aulas já consegue cantar uma aria, portanto entendo que será algo bom para o aluno começar. Permite ao aluno obter alguma motivação por em pouco tempo conseguir cantar uma peça com texto. Na primeira lição é já possível dar muita informação e iniciar logo o aluno no canto. Digo muitas vezes aos meus alunos que o canto é o único instrumento que ao fim de 3 ou 4 alunos já é possível ser ouvido, o que não acontece com piano ou violino ou outro instrumento.

## **Entrevista n.º2: Maria Cristina Gonçalves**

### GRUPO 1: QUESTÕES DE AMBITO PESSOAL

**1. Nome**

Maria Cristina Gonçalves (M.C.G.)

**2. Idade**

**M.C.G.** 40 anos

**3. Há quantos anos lecciona canto?**

**M.C.G.** 13 anos

**4. Em que escola trabalha?**

**M.C.G.** Conservatório Música Calouste Gulbenkian de Braga

**5. Quantos alunos já formou?**

**M.C.G.** 5 alunos

**6. Quantos desses alunos são profissionais activos na área do Canto, como cantores e/ou como professores?**

**M.C.G.** Durante os 13 nem sempre leccionei no Conservatório de Braga, neste conservatório estou há 2 anos. Dos cinco alunos que mencionei quatro deles seguiram uma via profissional.

### GRUPO 2: CONHECIMENTO DO MÉTODO

**7. Costuma usar métodos de canto nas suas aulas? Quais?**

**M.C.G.** Sim, O Método de Vaccaj (MV), por vezes Concone e Lutgen. Basicamente são esses.

**8. Quando era estudante de canto, os seus docentes recorriam a este método nas suas aulas?**

**M.C.G.** Sim, não me recordo bem se usei os três que mencionei. Lembro-me de ter usado o MV.

(AS QUESTÕES SEGUINTE DESTINAM-SE APENAS AOS DOCENTES QUE USAM O MÉTODO COM OS SEUS ALUNOS)

**9. Que edições conhece deste método? Que edições usa habitualmente e porquê?**



**M.C.G.** Riccordi e outras que não me recordo agora.

### GRUPO 3: CONTRIBUTO DO MÉTODO NO ENSINO DO CANTO

**10. No caso de usar a Ed. Riccordi. Costuma ter em atenção as indicações dadas por Elio Battaglia? Discorda de algumas delas? Porquê?**

**M.C.G.** Sim, já as li todas. Li-as quando adquiri o livro há muito tempo, já não me recordo bem dos pormenores, mas lembro-me que na altura nada me chocou.

**11. Considera todas as arietas igualmente importantes para o desenvolvimento técnico de um estudante? Existe alguma arieta que se recuse a trabalhar, seja em que situação for? Qual (ais)?**

**M.C.G.** Não. Depende do aluno que tenho à frente, por vezes a arieta que eu posso considerar menos favorável em termos gerais poderá eventualmente ser a mais indicada para um determinado aluno.

**12. Usa o método seguindo a ordenação das lições proposta por Vaccai, ou opta por seguir outra ordem?**

**M.C.G.** Uso outra ordem, aquela que eu entender.

**d) Usa sempre a mesma ordem em todos os alunos?**

**M.C.G.** Normalmente não uso exclusivamente o MV, normalmente retiro exercícios de vários métodos. Por norma por aluno uso em média 6 arietas.

**e) Que factores tem em consideração para a escolha de cada arieta para cada aluno?**

**M.C.G.** As características de cada aluno. É isso que me vai definir a ordem e a escolha de cada arieta para cada aluno e, nem sempre têm de ser as primeiras. Já me aconteceu achar mais oportuno para um aluno indicar uma arieta mais avançada do método e só mais tarde recorrer a uma das primeiras arietas.

**13. Aplica o método de Vaccaj a qualquer aluno, seja qual for o nível? Porquê?**

**M.C.G.** Não, porque por vezes recebo alunos já iniciados no canto e acabo depois por não recorrer a este método que é muito primário. No caso do curso básico (1º ciclo do ensino regular, entre os 6 e 10 anos de idade), apesar do curso só funcionar há 2 anos no conservatório, tive duas alunas: uma do 1º ciclo (7 anos), estudou *Manca Sollecita*, *Semplicetta tortorella* e *Lascia il lido*; e outra de 2º ciclo (com 10 anos), estudou da primeira à sexta arieta (*Manca Sollecita à Fra l'ombre un lampo*) e *Come il candore* (em relação a esta última foi a segunda arieta que lhe dei). Em ambas as alunas utilizei o MV. Considero que estas alunas conseguiram responder às exigências impostas por cada arieta que lhes dei. Relativamente ao curso complementar utilizo habitualmente o método no 1º ano.

**14. Vaccaj ao elaborar este método teve como intenção substituí-lo a exercícios de solfejo que lhe pareciam aborrecidos aos seus alunos, tornando o estudo mais atraente, bem como facilitar a articulação de sílabas cantadas demonstrando como devem ser unidas.**

**e) Do conhecimento que tem acerca deste método, parece-lhe de facto que o método procura resolver os propósitos enunciados? Porquê?**

**M.C.G.** Sim, a ordem que segue em termos de solfejo é ascendente, vai do simples ao mais complexo. Em termos técnicos tenta seguir um percurso cada vez mais evolutivo. Em termos de articulação recorre ao italiano, que me parece ser também uma língua primária a usar.

**f) No trabalho técnico que faz com os seus alunos, aplica este método exclusivamente em substituição de exercícios sem texto (vocalizos)? Porquê?**

**M.C.G.** Não, porque acho que o MV não é exclusivamente um método técnico, portanto não pode substituir a parte técnica da formação. O MV é o passo seguinte, já é a junção da técnica adquirida para poder sustentar com os outros dois factores que são o solfejo e a introdução de texto e articulação, o que já pressupõe uma parte técnica desenvolvida.

**15. Considera que as arietas devam ser parte integrante do repertório a estudar por um aluno num dado momento ou simplesmente um mero auxílio técnico no estudo? Porquê?**

**M.C.G.** Não vejo qualquer problema em serem apresentadas, porque tratam-se de arietas que não abrangem exclusivamente a parte técnica. A meu ver se têm uma mensagem a transmitir, porque não ter o publico para ouvir essa mensagem?

**16. Considera que a poesia escolhida para cada arieta é útil para trabalhar questões:**

**e) Técnicas? Porquê?**

**M.C.G.** Sim, são textos muito simples e básicos que aos poucos e poucos ajudam a colmatar a dificuldade de cada aluno, associadas às nossas indicações. Penso contudo, que quando se aplicam a crianças de 1º e 2º ciclo a mensagem não tem qualquer interesse, são muito abstractas.

**f) Expressivas? Porquê?**

**M.C.G.** Sim, sem dúvida. Procuro em primeiro lugar que os alunos saibam o conteúdo de cada texto. Como é uma língua nova, ficam motivados em poder começar a falar italiano. Não tenho propriamente um método de trabalho a este nível, cada aluno tem um grau de expressividade diferente e portanto vou respondendo à necessidade de cada aluno num determinado momento. Procuro que eles próprios possam traduzir o texto. Para além da tradução há depois uma ideia subjacente a toda a peça e é essa ideia que depois predomina ao longo do trabalho. A expressividade depende muito de cada aluno, há alunos já muito expressivos que não precisam deste trabalho, há outros com mais dificuldades a este nível.

**17. Considera que neste método a relação entre a música e a poesia é pertinente? Pode dar um exemplo?**

**M.C.G.** Poderia ser melhor, sobretudo atendendo aos graus de ensino que se estão a administrar, talvez essa parte não esteja muito bem conseguida, também

porque a mensagem do texto não é mais própria. Em termos musicais, atendendo em a estas idades [1º ciclo], também não será o mais indicado, por isso também recorro a outras ferramentas que considero mais próprias.

**18. Uma das principais preocupações de Vaccaj na escrita deste método, ao nível técnico, é, por um lado unificação de registos e, por outro lado criar um método acessível a todas as vozes.**

**e) Que tipo de contributo considera que as arietas podem ter para a unificação de registos vocais?**

**M.C.G.** Sim, encarando-o como um método mais primário trabalha o registo mais central das tessituras.

**f) Concorda que as arietas possam ser estudadas por todos os tipos de vozes? Porquê?**

**M.C.G.** A minha experiência tem sido mais ao nível do trabalho com vozes femininas e, a esse nível, parece-me que sim.

**19. Considera este método actual? Porquê?**

**M.C.G.** Mais ou menos, atendendo ao alargamento dos níveis de ensino ultimamente e, sendo um método primário na formação de cada cantor, não é um método muito abrangente. É um método um pouco limitado ao nível do texto, das mensagens que transmite e, depois ao nível expressivo, perde um pouco. A meu ver a mensagem é pobre e a parte musical, tendo em conta estas faixas etárias, acaba por o ser também. Em termos técnicos talvez seja um pouco mais uniforme, acho que tem alguma lógica de realização.

## **Entrevista n.º3: Filomena Amaro**

### **GRUPO 1: QUESTÕES DE AMBITO PESSOAL**

**1. Nome**

**F.A.:** Filomena Amaro (F.A.)

**2. Idade**

**F.A.:** 58 anos

**3. Há quantos anos lecciona canto?**

**F.A.:** 25 anos

**4. Em que escola trabalha?**

**F.A.:** Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa

**5. Quantos alunos já formou?**

**F.A.:** Já formei muitos. Não sei a conta. Entre muitos, Isabel Alcobia (Universidade de Aveiro), Rui Baeta, Raquel Alão (S. Carlos), Luis Gomes(Royal Opera House) etc. etc.,

**6. Quantos desses alunos são profissionais activos na área do Canto, como cantores e/ou como professores?**

**F.A.:** Muitos são solista ou professores, ou do coro Gulbenkian ou S.Carlos ou estrangeiro. A maior parte dos meus alunos teve seguimento profissional a vários níveis.

### **GRUPO 2: CONHECIMENTO DO MÉTODO**

**7. Costuma usar métodos de canto nas suas aulas? Quais?**

**F.A.:** Uso métodos de canto nas minhas aulas obviamente. Sobretudo uso o meu método de muitos anos de experiência. Conheço o aluno partindo do ponto donde começa, faço uma avaliação, uma estratégia e um plano de trabalho para o ano em curso. Traço objectivos de superação técnica, musical e artística. Cada aspirante a cantor é um complexo individual com as suas componentes

psicológicas, físicas e cada um tem um instrumento muito pessoal e às vezes com as suas próprias patologias.

**8. Caso tenha referido o método de Vaccaj passar à próxima questão. Caso não o tenha referido: conhece o método de N. Vaccaj? Se o conhece e não o usa, quais os motivos?**

**F.A.:** Conheço o método Vaccaj. Não o uso. É um método que foi concebido para naturalmente e rapidamente qualquer pessoa a partir do Italiano conseguir cantar um trecho musical. É um método generalista com as suas componentes positivas como abordar uma variedade grande de hipóteses sílabas, intervalos, poema, música.

Não serve a complexidade dum estudo individual avançado e de cariz vocacional, como é o estudo na nossa escola.

Cada individuo é um mundo como já referi, é preciso estar preparado para a complexidade de cada mecanismo de suporte do ar, diferente de individuo para individuo, para articulação do trato vocal, diferente em cada indivíduo, a condução das ressonâncias dependentes de cada fisiologia pessoal. Até o desenvolvimento musical vocal, não poderá depender dum método Vaccaj.

O método Vaccaj é um método amador.

**9. Quando era estudante de canto, os seus docentes recorriam a este método nas suas aulas?**

**F.A.:** Quando estudei em Itália e no começo, houve uma pequena abordagem ao Método Vaccaj. De imediato tivemos de partir para estratégias mais pessoais e avançadas.

**10. No caso não usar o método de V. mas usar outros.**

**a. Porque prefere os métodos que usa ao método escrito por Vaccai?**

**F.A.:** Por tudo o que disse atrás uso os meus métodos pessoais e individuais. Os métodos que uso são personalizados e individuais. Cada pessoa cada mundo.

- b. Alguma vez durante a sua carreira de docente recorreu ao método de Vaccaj no trabalho com os seus alunos? Se não, porquê? Se sim, porque deixou de o usar?**

**F.A.:** Nunca usei e não vou usar. Vaccaj é um método concebido para amadores, abrangente e eficaz para se cantar trechos simples. Não é para o ensino que nós contemplamos hoje com o desenvolvimento técnico acelerado que temos hoje.

**11.No caso não usar nenhum método.**

- a. Poderia explicar os motivos que o levaram a não recorrer a nenhum método no trabalho que faz com os seus alunos?**

**F.A.:** Uso métodos e estratégias e objectivos com os meus alunos. Por exe.: Um vocalizo só é eficaz se tiver como objectivo a superação duma particularidade técnica, tenha a ver com o mecanismo de suporte do ar ou com condução de ressonâncias, ou com o desenvolvimento de um aspecto particular duma frase musical. Um vocalizo não se deveria NUNCA executar para simplesmente "aquecer" a voz.

## **Entrevista n.º4: Inês Sofia Fernandes**

### GRUPO 1: QUESTÕES DE AMBITO PESSOAL

**1. Nome**

Inês Sofia Fernandes (I.S.F.)

**2. Idade**

(I.S.F.) 37 anos

**3. Há quantos anos lecciona canto?**

(I.S.F.) 16 anos

**4. Em que escola trabalha?**

(I.S.F.) Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

**5. Quantos alunos já formou?**

(I.S.F.) É difícil fazer uma estimativa uma vez que lecionei vários cursos livres em academias.

**6. Quantos desses alunos são profissionais activos na área do Canto, como cantores e/ou como professores?**

(I.S.F.) 12 alunos aproximadamente.

### GRUPO 2: CONHECIMENTO DO MÉTODO

**7. Costuma usar métodos de canto nas suas aulas? Quais?**

(I.S.F.) Sim. Utilizo especialmente o Vaccaj, Concone e Lutgen.

**8. Quando era estudante de canto, os seus docentes recorriam a este método nas suas aulas?**

(I.S.F.) Sim

(AS QUESTÕES SEGUINTE DESTINAM-SE APENAS AOS DOCENTES QUE USAM O MÉTODO COM OS SEUS ALUNOS)



**9. Que edições conhece deste método? Que edições usa habitualmente e porquê?**

**(I.S.F.)** Uso habitualmente a da Ricordi.

### GRUPO 3: CONTRIBUTO DO MÉTODO NO ENSINO DO CANTO

**10. No caso de usar a Ed. Ricordi. Costuma ter em atenção as indicações dadas por Elio Battaglia? Discorda de algumas delas? Porquê?**

**(I.S.F.)** Sim, tenho em atenção mas habitualmente não centro o meu trabalho nessas questões.

**11. Considera todas as arietas igualmente importantes para o desenvolvimento técnico de um estudante? Existe alguma arieta que se recuse a trabalhar, seja em que situação for? Qual (ais)?**

**(I.S.F.)** Considero que não é pertinente seguir o método do início ao fim, tanto tecnicamente como psicologicamente. Não me recuso a trabalhar especificamente nenhuma, mas sou muito seletiva na escolha consoante a voz e o perfil do aluno.

**12. Usa o método seguindo a ordenação das lições proposta por Vaccai, ou opta por seguir outra ordem?**

**(I.S.F.)** Na maioria das vezes sigo a ordem nos primeiros estudos, depois faço uma seleção consoante a trabalho a desenvolver tecnicamente.

**f) Usa sempre a mesma ordem em todos os alunos?**

**(I.S.F.)** Nem sempre

**g) Que factores tem em consideração para a escolha de cada arieta para cada aluno?**

**(I.S.F.)** Como já referi anteriormente (respostas 14 e 15) para a escolha tenho em conta as dificuldades técnicas do aluno, o objetivos atingir e o perfil do aluno.

**13. Aplica o método de Vaccaj a qualquer aluno, seja qual for o nível? Porquê?**

**(I.S.F.)** Sim. Considero que é um bom ponto de partido para conhecermos melhor a “voz” e desenvolver um trabalho técnico (melodia + texto).

**14. Vaccaj ao elaborar este método teve como intenção substituí-lo a exercícios de solfejo que lhe pareciam aborrecidos aos seus alunos, tornando o estudo mais atraente, bem como facilitar a articulação de sílabas cantadas demonstrando como devem ser unidas.**

**g) Do conhecimento que tem acerca deste método, parece-lhe de facto que o método procura resolver os propósitos enunciados? Porquê?**

**(I.S.F.)** Julgo que sim. Só o facto de ter um acompanhamento pianístico e texto, os alunos encaram o método com bastante seriedade e empenho. Quanto à parte articulatória, também vejo vantagens no método como facilitador na emissão da voz cantada.

**h) No trabalho técnico que faz com os seus alunos, aplica este método exclusivamente em substituição de exercícios sem texto (vocalizos)? Porquê?**

**(I.S.F.)** Não, o método é um complemento.

**15. Considera que as arietas devam ser parte integrante do repertório a estudar por um aluno num dado momento ou simplesmente um mero auxílio técnico no estudo? Porquê?**

**(I.S.F.)** Considero que deve ser mais um auxílio técnico ao estudo, porque assim permite ao professor atingir os objetivos da forma que achar mais adequada ao aluno.

**16. Considera que a poesia escolhida para cada arieta é útil para trabalhar questões:**

**g) Técnicas? Porquê?**

**(I.S.F.)** Em questões técnicas em alguns casos sim, tendo em conta que a poesia acaba por reforçar determinadas vogais, consoantes e fenómenos de coarticulação.

**h) Expressivas? Porquê?**

**(I.S.F.)** Ao nível da expressão também, uma vez que qualquer mensagem requer que o cantor a saiba transmitir da melhor forma possível, o que também faz parte do trabalho a ser desenvolvido com o aluno.

**17. Considera que neste método a relação entre a música e a poesia é pertinente? Pode dar um exemplo?**

**(I.S.F.)** Considero mais pertinente em termos técnicos.

**18. Uma das principais preocupações de Vaccaj na escrita deste método, ao nível técnico, é, por um lado unificação de registos e, por outro lado criar um método acessível a todas as vozes.**

**g) Que tipo de contributo considera que as arietas podem ter para a unificação de registos vocais?**

**(I.S.F.)** O método contribui para o aluno e professor terem uma maior consciência das dificuldades técnicas e consequentemente unificação dos registos.

**h) Concorda que as arietas possam ser estudadas por todos os tipos de vozes? Porquê?**

**(I.S.F.)** Sim, tendo em conta o desenvolvimento técnico da voz.

**19. Considera este método actual? Porquê?**

**(I.S.F.)** Sim, uma vez que em termos técnicos continua a servir os seus propósitos e também não existe muito material do género.

## **Entrevista n.º5: Juracyara Baptista**

### **GRUPO 1: QUESTÕES DE AMBITO PESSOAL**

**1. Nome**

Juracyara Baptista (J.B.)

**2. Idade**

J.B. 52 anos

**3. Há quantos anos leciona canto?**

J.B. Há 27 anos

**4. Em que escola trabalha?**

J.B. Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian

**5. Quantos alunos já formou?**

J.B. Cerca de 30 alunos

**6. Quantos desses alunos são profissionais ativos na área do Canto, como cantores e/ou como professores?**

J.B. Cerca de 6 alunos

### **GRUPO 2: CONHECIMENTO DO MÉTODO**

**7. Costuma usar métodos de canto nas suas aulas? Quais?**

J.B. Sim, no programa de canto deste conservatório adotamos o Método de Vaccaj (MV) para os alunos que estão a iniciar o estudo do canto. Porém, é utilizado unicamente no 1º período. Como o tempo é muito escasso não temos oportunidade de trabalhar outro método. No entanto, desde há dois anos a esta parte, os professores de Canto decidiram, por maioria, introduzir a disciplina de canto nos 2º e 3º ciclos do curso básico de música. Sendo assim, já é possível utilizar outros métodos como o Lütgen e o Concone. Basicamente serão estes três métodos adotados.

**8. Quando era estudante de canto, os seus docentes recorriam a este método nas suas aulas?**

**J.B.** Sim, usei os métodos de Lütgen e MV no primeiro ano e o M. de Concone nos seguintes anos, no Conservatório Regional de Música de Gaia, como aluna da prof.<sup>a</sup> Fernanda Correia.

(AS QUESTÕES SEGUINTE DESTINAM-SE APENAS AOS DOCENTES QUE USAM O MÉTODO COM OS SEUS ALUNOS)

**9. Que edições conhece deste método? Que edições usa habitualmente e porquê?**

**J.B.** Penso que é a Ricordi e a Peters.

**GRUPO 3: CONTRIBUTO DO MÉTODO NO ENSINO DO CANTO**

**10.No caso de usar a Ed. Ricordi. Costuma ter em atenção as indicações dadas por Elio Battaglia? Discorda de algumas delas? Porquê?**

**J.B.** Sim, acho-as interessantes. Não discordo de nenhuma, em particular.

**11.Considera todas as arietas igualmente importantes para o desenvolvimento técnico de um estudante? Existe alguma arieta que se recuse a trabalhar, seja em que situação for? Qual (ais)?**

**J.B.** Não me recuso, terminantemente, a trabalhar nenhuma delas, mas temos uma variante que é o tempo e não é possível fazer o método todo até ao fim. Porém, acho que algumas são semelhantes, de certa forma. Na verdade acho que algumas arietas, que estão no final do método, são um pouco mais complexas e, portanto, se pudéssemos trabalhá-las ao longo de todo o ano seria muito interessante porque iniciam o aluno ao estudo dos grupetos, trilos, aos ornamentos, em geral, mas a verdade é que temos de cumprir um programa e isso não é possível. Acho que estas pequenas arietas ajudam o aluno na preparação para o repertório posterior.

**12.Usa o método seguindo a ordenação das lições proposta por Vaccai, ou opta por seguir outra ordem?**

**J.B.** Sigo outra ordem

**a) Usa sempre a mesma ordem em todos os alunos?**

**J.B.** Não

**b) Que fatores tem em consideração para a escolha de cada arieta para cada aluno?**

**J.B.** A característica da voz e o nível vocal de cada aluno, porque os alunos que se candidatam ao Conservatório de Música de Aveiro têm níveis de preparação vocal diferente.

**13. Aplica o método de Vaccaj a qualquer aluno, seja qual for o nível? Porquê?**

**J.B.** Relativamente ao nível do aluno temos de o aplicar porque faz parte do programa e todos os alunos do 1º ano são obrigados a interpretar algumas peças na prova global do primeiro período. No entanto, a alunos de níveis mais avançados, já sugeri que voltassem a ver algumas peças do método, como forma de preparação para a resolução de um problema técnico encontrado em alguma peça do repertório.

**14. Vaccaj ao elaborar este método teve como intenção substituí-lo a exercícios de solfejo que lhe pareciam aborrecidos aos seus alunos, tornando o estudo mais atraente, bem como facilitar a articulação de sílabas cantadas demonstrando como devem ser unidas.**

**a) Do conhecimento que tem acerca deste método, parece-lhe de facto que o método procura resolver os propósitos enunciados? Porquê?**

**J.B.** Sim, até porque antes de ser professora de Técnica Vocal fui professora de Formação Musical. Quando era estudante tive uma professora que trabalhava os intervalos associados a uma canção e este trabalho resultava muito e por isso apliquei este método nas minhas aulas de Formação Musical. Portanto acho que os alunos saem beneficiados com estas peças que trabalham mais os intervalos e a articulação de sílabas cantadas, porque é importante que os alunos tenham consciência da afinação, das diferentes e de como as devem unir. No que respeita à articulação também acho importante, por ser em italiano, que é o

idioma mais fácil para a colocação da voz. As vogais são abertas, ajudando o aluno a colocar a voz e incentivando uma dicção e articulação mais cuidadas.

**b) No trabalho técnico que faz com os seus alunos, aplica este método exclusivamente em substituição de exercícios sem texto (vocalizos)? Porquê?**

**J.B.** Não, também acho muito importante vocalizar. Inicialmente trabalho as peças do método sem o texto, só com a melodia, para resolver os problemas técnicos isoladamente e, em seguida, introduzo o texto. Tento depois que o aluno tenha a percepção do significado das palavras e do sentido geral da peça, porque ajuda a resolver problemas da interpretação. Faço quase uma dissecação da arietta que estou a trabalhar com o aluno. Acho necessário não substituir os vocalizos porque estes, trabalhados de forma isolada, servem para resolver problemas técnicos específicos.

**15. Considera que as arietas devam ser parte integrante do repertório a estudar por um aluno num dado momento ou simplesmente um mero auxílio técnico no estudo? Porquê?**

**J.B.** Sim, o método está no programa. Por exemplo a arieta *Se povero il rucello*, poderia enquadrar-se perfeitamente num recital, porque acho que já tem uma característica própria de “ariazinha” de ópera. Contudo não faria todas as arietas, como por exemplo, *Lascia il lido*, porque acho que não tem muito interesse.

**16. Considera que a poesia escolhida para cada arieta é útil para trabalhar questões:**

**a) Técnicas? Porquê?**

**J.B.** A letra entra no método um pouco como auxiliar. Apesar de não conhecer a intenção do compositor Vaccaï, a este nível, penso que a intenção não era a transmissão de uma determinada sensação, mas simplesmente como auxiliar ao estudo do canto.

**b) Expressivas? Porquê?**

**J.B.** Sim. É perfeitamente possível trabalhar a interpretação com estas peças, por muito simples que sejam. Na verdade o que diferencia uma *performance* de outra

é precisamente a interpretação que se faz. Este método está perfeitamente ao alcance de todos alunos de canto.

**17. Considera que neste método a relação entre a música e a poesia é pertinente? Pode dar um exemplo?**

**J.B.** Eu diria que em algumas é bem conseguida a associação de melodia com poesia e noutras não, assim como noutro repertório qualquer. Por exemplo *Come il candore* parece-me mais um mero exercício. Mas isso acontece com muitas outras peças de outros compositores, de vários estilos e épocas, em que se percebe que a prosódia não é respeitada.

**18. Uma das principais preocupações de Vaccaj na escrita deste método, ao nível técnico, é, por um lado unificação de registos e, por outro lado criar um método acessível a todas as vozes.**

**a) Que tipo de contributo considera que as arietas podem ter para a unificação de registos vocais?**

**J.B.** É um bom contributo. Foi por esta razão que os professores de canto deste conservatório de música decidiram que este método devia fazer parte do currículo. Eu acho que é um método que ajuda à transição para as árias antigas. Admito que possa haver outros métodos que atinjam os mesmos objetivos, contudo, acho que este preenche todos os requisitos e está dentro dos parâmetros que achamos ser o ensino do canto e o trabalho com vozes. Embora seja um método já muito antigo ainda o estamos a usar, mas também trabalhamos árias dos séculos XVII e XVIII e não é por isso que as vamos deixar de trabalhar. Independentemente de ser atual ou não, para quê abandonar um método que resulta perfeitamente como instrumento de trabalho? Na verdade acho que é difícil encontrar um método com todas as especificidades técnicas do ensino do canto. Penso que os vários métodos trabalham componentes interessantes e diferentes para os alunos de canto.

**b) Concorda que as arietas possam ser estudadas por todos os tipos de vozes? Porquê?**

**J.B.** Não na sua totalidade.



**19. Considera este método actual? Porquê?**

**J.B.** É um instrumento de trabalho mas não é o único. Tem respondido a todos os requisitos que achamos necessário para o ensino do canto nos níveis básico e secundário.

## **Entrevista n.º 6: Liliana Coelho**

### **GRUPO 1: QUESTÕES DE AMBITO PESSOAL**

#### **1. Nome**

Liliana Coelho (L.C.)

#### **2. Idade**

L.C. 32 anos

#### **3. Há quantos anos lecciona canto?**

L.C. desde 2000

#### **4. Em que escola trabalha?**

L.C. Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

#### **5. Quantos alunos já formou?**

L.C. Em canto no curso complementar (12º ano) cerca de 15 alunos, acho.

#### **6. Quantos desses alunos são profissionais activos na área do Canto, como cantores e/ou como professores?**

L.C. Todos estudam, cantam e/ou já dão aulas.

### **GRUPO 2: CONHECIMENTO DO MÉTODO**

#### **7. Costuma usar métodos de canto nas suas aulas? Quais?**

L.C. Sim, Vaccaj, Concone, Marcchesi, Sillabus, entre outros.

#### **9. Quando era estudante de canto, os seus docentes recorriam a este método nas suas aulas?**

L.C. Sim.

(AS QUESTÕES SEGUINTE DESTINAM-SE APENAS AOS DOCENTES QUE USAM O MÉTODO COM OS SEUS ALUNOS )

#### **12. Que edições conhece deste método? Que edições usa habitualmente e porquê?**

**L.C.** Uso a Ricordi, conheço Schirmer's Library, Russel's. Adquiri a Ricordi desde sempre e uso essa com mais frequência.

### GRUPO 3: CONTRIBUTO DO MÉTODO NO ENSINO DO CANTO

**13. No caso de usar Ed. Riccordi. Costuma ter em atenção as indicações dadas por Elio Battaglia? Discorda de algumas delas? Porquê?**

**L.C.** Nem sempre as uso, faço uso dos métodos e dos estudos para trabalhar competências específicas e individualizadas. Quando procuro um estudo para um aluno aprender o veículo para atingir determinado objetivo(s) e não apenas aprender uma canção nova e nem sempre é o que Battaglia sugere.

**14. Considera todas as arietas igualmente importantes para o desenvolvimento técnico de um estudante? Existe alguma arieta que se recuse a trabalhar, seja em que situação for? Qual (ais)?**

**L.C.** Acho que nunca li todas com um aluno... mesmo porque não uso apenas este.

**15. Usa o método seguindo a ordenação das lições proposta por Vaccai, ou opta por seguir outra ordem?**

**L.C.** Não, não uso.

**a) Usa sempre a mesma ordem em todos os alunos?**

**L.C.** Não.

**b) Que factores tem em consideração para a escolha de cada arieta para cada aluno?**

**L.C.** Tenho em conta as competências que pretendo que o aluno utilize.

**16. Aplica o método de Vaccaï a qualquer aluno, seja qual for o nível? Porquê?**

**L.C.** Sim, por vezes voltam a repetir determinados exercícios já cantados, são bons recursos de memória.

**17. Vaccaj ao elaborar este método teve como intenção substituí-lo a exercícios de solfejo que lhe pareciam aborrecidos aos seus alunos, tornando o estudo mais atraente, bem como facilitar a articulação de sílabas cantadas demonstrando como devem ser unidas.**

**a) Do conhecimento que tem acerca deste método, parece-lhe de facto que o método procura resolver os propósitos enunciados? Porquê?**

**L.C.** Parece-me que sim. São exercícios de leitura fácil e de fácil memorização, contando que indicam regras básicas da articulação do texto italiano, têm um acompanhamento interessante. O aluno rapidamente aprende a melodia e torna o processo de ensino - aprendizagem mais fácil e claro para o aluno.

**b) No trabalho técnico que faz com os seus alunos, aplica este método exclusivamente em substituição de exercícios sem texto (vocalizos)? Porquê?**

**L.C.** Não, não falo recurso exclusivo do Vaccaj, utilizo também outros métodos.

**18. Considera que as arietas devam ser parte integrante do repertório a estudar por um aluno num dado momento ou simplesmente um mero auxílio técnico no estudo? Porquê?**

**L.C.** Depende dos alunos, da necessidade de realização técnica e do objetivo a que proponho ultrapassar.

**19. Considera que a poesia escolhida para cada arieta é útil para trabalhar questões:**

**a) Técnicas? Porquê?**

**L.C.** Sim, porque tem as condições para tal.

**b) Expressivas? Porquê?**

**L.C.** Sim, é possível fazer um recurso expressivo sem grande dificuldade.

**20. Considera que neste método a relação entre a música e a poesia é pertinente? Pode dar um exemplo?**

**L.C.** Sim, *Lascia il lido* é um exemplo disso. Com a ondulação no piano proporcionando à voz uma boa base para o legato entre as quartas.

**21. Uma das principais preocupações de Vaccaj na escrita deste método, ao nível técnico, é, por um lado unificação de registos e, por outro lado criar um método acessível a todas as vozes.**

**a) Que tipo de contributo considera que as arietas podem ter para a unificação de registos vocais?**

**L.C.** A forma como as arietas estão escritas ajudam nesse processo mas se a aprendizagem do aluno não for acompanhada pelo professor pode não ter efeito absolutamente nenhum.

**b) Concorda que as arietas possam ser estudadas por todos os tipos de vozes?**

**Porquê?**

**L.C.** Sim, existem várias tonalidades que facilitam a adaptação.

**22. Considera este método actual? Porquê?**

**L.C.** Sim, existem outros métodos que complementam este. É um veículo de estudo útil e prático.

## **Entrevista n.º7: Mário Alves**

### GRUPO 1: QUESTÕES DE AMBITO PESSOAL

**1. Nome**

**M.A.** Mário Alves (M.A.)

**2. Idade**

**M.A.** 45 anos

**3. Há quantos anos lecciona canto?**

**M.A.** 10 anos

**4. Em que escola trabalha?**

**M.A.** Conservatório de Música de Coimbra

**5. Quantos alunos já formou?**

**M.A.** Poucos, apenas 2, o meu trabalho é muito intermitente porque faço carreira como cantor e por isso dou poucas aulas de canto.

**6. Quantos desses alunos são profissionais activos na área do Canto, como cantores e/ou como professores?**

**M.A.** 2 alunos

### GRUPO 2: CONHECIMENTO DO MÉTODO

**7. Costuma usar métodos de canto nas suas aulas? Quais?**

**M.A.** Sim, uso o Método de Vaccaj e Concone.

**8. Quando era estudante de canto, os seus docentes recorriam a este método nas suas aulas?**

**M.A.** Sim, os mesmos métodos.

(AS QUESTÕES SEGUINTE DESTINAM-SE APENAS AOS DOCENTES QUE USAM O MÉTODO COM OS SEUS ALUNOS)

**9. Que edições conhece deste método? Que edições usa habitualmente e porquê?**

**M.A.** Uso a edição da Ricordi em geral, embora também tenha outra mas que normalmente não recorro.

### GRUPO 3: CONTRIBUTO DO MÉTODO NO ENSINO DO CANTO

**10.No caso de usar a Ed. Riccordi. Costuma ter em atenção as indicações dadas por Elio Battaglia? Discorda de algumas delas? Porquê?**

**M.A.** Na altura em que estudei o método com ele [Mário Alves foi aluno de Elio Battaglia em Itália entre 1998-2003] estava muito atento a essas indicações. Confesso que não leio essas indicações há algum tempo, lembro-me que na altura me foram uteis, porque por exemplo tinha muita dificuldade em coloratura e procurava muito nas arietas *Siam navi* ou *Come il candore* as informações que lá estavam. Recordo-me que lá, encontrei indicações que me foram úteis.

**11.Considera todas as arietas igualmente importantes para o desenvolvimento técnico de um estudante? Existe alguma arieta que se recuse a trabalhar, seja em que situação for? Qual (ais)?**

**M.A.** Sim, não me lembro de nenhuma que ache despropositada. Parece-me que algumas do início são difíceis, por exemplo a primeira - *Manca Sollecita* - apesar de ser em graus conjuntos, é difícil encontrar forma vocal para ela desde o início, porque explora vários registos em pouco tempo. Não passa por saber bem as notas ou que soem bem, mas sim pela execução técnica, de forma a que o som soe uniforme. Quase sempre começo pela *Semplicetta Tortorella*, porque permite uma progressão mais simples para começar, isto é, chega mais devagar ao sítio onde a primeira chega mais depressa e, por isso dá tempo para preparar melhor essas passagens.

**12.Usa o método seguindo a ordenação das lições proposta por Vaccai, ou opta por seguir outra ordem?**

**M.A.** Não

**a) Usa sempre a mesma ordem em todos os alunos?**

**M.A.** Não, escolho as peças de acordo com as dificuldades que identifico num determinado aluno.

**a) Que factores tem em consideração para a escolha de cada arieta para cada aluno?**

**M.A.** Depende de cada aluno. Por exemplo, pode ser um aluno que necessite de fraseado, (que tem a ver com *legatto*), ou, por outro lado, se um aluno já tem isso mais naturalmente e, por isso quero testar algo de agilidade ou problemas com saltos, etc. conforme ele vai evoluindo eu procuro o número que seja mais adaptado aquilo que eu quero descobrir nele a seguir.

**13. Aplica o método de Vaccaj a qualquer aluno, seja qual for o nível? Porquê?**

**M.A.** Sim, acho que é algo que vale sempre a pena. Da mesma forma que eu, quando estou a fazer um repertório mais lírico, volto sempre, quando estudo, a fazer alguma coisa de Rossini ou Mozart para não perder essa levaza. Com todos os alunos acho que vale a pena polir com pequenas peças, como é o caso destas arietas, de forma a que depois façam outro repertório mais facilmente, sem estar impregnados de erros pelo facto de não se lembrarem de pequenas questões.

**14. Vaccaj ao elaborar este método teve como intenção substituí-lo a exercícios de solfejo que lhe pareciam aborrecidos aos seus alunos, tornando o estudo mais atraente, bem como facilitar a articulação de sílabas cantadas demonstrando como devem ser unidas.**

**a) Do conhecimento que tem acerca deste método, parece-lhe de facto que o método procura resolver os propósitos enunciados? Porquê?**

**M.A.** Em relação ao solfejo talvez pelos primeiros números, que vão numa progressão crescente. Mas mesmo esses eu uso-os sempre com um propósito técnico, porque o trabalho de intervalos com diferentes extensões tem muitas implicações técnicas e esses exercícios são bons para trabalhar esse tipo de dificuldade. Ao nível da articulação isso é um cuidado que eu tenho sempre. A forma como estão escritos ajuda a criar uma clareza de discurso musical e, obviamente, o professor tem de incidir o mais possível na questão do texto. Eu



acho que Vaccaj terá construído as melodias em função da poesia que tinha, como compositor de óperas que era. Talvez as tenha escolhido num ou noutro caso com um propósito técnico específico (por exemplo em relação à língua), embora não me esteja a lembrar de nenhuma arieta em especial.

**b) No trabalho técnico que faz com os seus alunos, aplica este método exclusivamente em substituição de exercícios sem texto (vocalizos)?  
Porquê?**

**M.A.** Não, faço sempre as duas coisas. Acho que faz parte de um bom cantor saber aplicar o texto à melodia. Acredito que é um dos pontos que melhor distinguem os intérpretes, que é a forma inteligente como o texto é introduzindo sem destruir *legatto* e melodia e, sem que o texto afecte o som mais aberto ou mais fechado. Portanto acho que a utilização das arietas é um bom complemento para o trabalho do mero vocalizo, que pode ser um pouco enganador, já que articular o texto com a melodia muda completamente o modo de emissão vocal.

**15. Considera que as arietas devam ser parte integrante do repertório a estudar por um aluno num dado momento ou simplesmente um mero auxílio técnico no estudo? Porquê?**

**M.A.** Sim, grandes cantores fazem isso. Acho que especialmente os últimos números que são mais complexos. Mas basicamente acho que os alunos devem pelo menos apresenta-las em audições escolares. Existem sempre pequenos núcleos que contêm elementos técnicos, mas depois podem ser utilizados em peças de repertório propriamente dito. Contudo não creio que valham tanto assim pelo seu interesse musical ou artístico, acho que valem mais como exercícios de preparação para um repertório mais elaborado.

**16. Considera que a poesia escolhida para cada arieta é útil para trabalhar questões:**

**a) Técnicas? Porquê?**

**M.A.** Sim, se pensarmos que ao cantarmos temos de ter consciência do significado do texto, embora de um modo geral se tratem de coisas um pouco insípidas. Embora me refira mais ao nível da expressividade, tudo está

relacionado. Se pensarmos que num certo sitio temos de cantar um “q” em vez de um “s” muda a forma como fisicamente reagimos.

**b) Expressivas? Porquê?**

**M.A.** Tento que em cada arieta o aluno saiba dar uma expressão de acordo com o significado que lá está. Mas não se pode comparar esta poesia com por exemplo um lied de Wolf, em que quase sempre são coisas muito mais elaboradas.

**17. Considera que neste método a relação entre a música e a poesia é pertinente?**

**Pode dar um exemplo?**

**M.A.** Sim, embora não creio que seja o papel principal. Penso que Vaccaj se pode dar ao luxo de, possivelmente, passar por cima dessa relação mais estreita e, fazer algo que tecnicamente lhe parecesse mais pertinente. Acho por exemplo que em relação ao número do recitativo está tudo muito bem, até porque ele era compositor de ópera, portanto não seria de esperar outra coisa.

**18. Uma das principais preocupações de Vaccaj na escrita deste método, ao nível técnico, é, por um lado unificação de registos e, por outro lado criar um método acessível a todas as vozes.**

**a) Que tipo de contributo considera que as arietas podem ter para a unificação de registos vocais?**

**M.A.** Eu acho que sim. No entanto já tenho tido casos com certos alunos em que é difícil encontrar um registo em que a voz soe uniforme. Quase todas as peças têm uma extensão, que um aluno destreinado tem dificuldade em cantar uniformemente, ou seja, canta as notas, claro, mas há sua maneira. Por isso serão sempre uteis para fazer esse percurso de correcção. Mas por vezes é difícil encontrar uma peça que seja confortável ao aluno devido a transição de registos. Não é um repertório tão acessível e tão para principiante como possa parecer.

**b) Concorda que as arietas possam ser estudadas por todos os tipos de vozes? Porquê?**

**M.A.** Eu acho que deviam ser, porque penso que qualquer voz tem de ter as mesmas capacidades de desenvoltura: coloratura, leveza, legato, etc, coisas que estão neste método. Inclusive acho que há tipos de vozes que, por vezes,

tendencialmente cantam de um modo mais agressivo. Por exemplo, mais facilmente se encontra um baixo a cantar de forma muito dura do que um soprano, o que tem a ver por vezes com a falta de noção de que um baixo também tem de ter essas competências. Penso que este método está muito completo ao nível de pequenas técnicas de *bel canto* e, é importante que todas as vozes adquiram as competências mais simples, para depois adquirir outras vozes.

#### **19. Considera este método actual? Porquê?**

**M.A.** Quando ouço alguém cantar como o Nicolai Gedda ou mais recentemente o Joan Diego Flores, que sei que estudou na escola que defende o método de canto italiano, nada disso me leva a crer que este método esteja desatualizado. Podem-se encontrar coisas complementares mesmo ao nível físico, acústico, anatómico, mas não creio que possam substituir este tipo de métodos. Acho que tem sempre um papel, porque está desenhado para um tipo específico de repertório. Não creio que lá se possa chegar por choques electromagnéticos!

## **Entrevista n.º 8: Palmira Troufa**

### **GRUPO 1: QUESTÕES DE AMBITO PESSOAL**

**1. Nome**

**P.T.** Palmira Troufa (P.T.)

**2. Idade**

**P.T.** 61 anos

**3. Há quantos anos lecciona canto?**

**P.T.** Há 38 anos

**4. Em que escola trabalha?**

**P.T.** Neste momento estou no Conservatório de Música do Porto

**5. Quantos alunos já formou?**

**P.T.** Muitos!

**6. Quantos desses alunos são profissionais activos na área do Canto, como cantores e/ou como professores?**

**P.T.** Mais de 20

### **GRUPO 2: CONHECIMENTO DO MÉTODO**

**7. Costuma usar métodos de canto nas suas aulas? Quais?**

**P.T.** Não. Ao princípio usava Lutgen, Concone (que fazia parte do programa oficial) e o Vaccaj. Depois, progressivamente, deixei o Lutgen e, posteriormente, também o Concone e o Vaccaj. Considero que são muito bons métodos, mas fomos pondo de parte e, actualmente, mesmo o Vaccaj é muito raro utilizar. Ainda assim no conservatório quando utilizamos algum método é o de Vaccaj (MV), embora seja muito raro. Devo dizer que há anos que não utilizo o MV.

(AS QUESTÕES SEGUINTE DESTINAM-SE APENAS AOS DOCENTES QUE USAM O MÉTODO COM OS SEUS ALUNOS)

(Uma vez que esta professora já usou o MV, considere oportuno também colocar as questões seguintes)

**8. Que edições conhece deste método? Que edições usa habitualmente e porquê?**

**P.T.** Na altura em que o usava recorria à edição da Ricordi. Essencialmente porque as restantes não são italianas e eu confio muito na editora Ricordi para material italiano.

**GRUPO 3: CONTRIBUTO DO MÉTODO NO ENSINO DO CANTO**

**9. No caso de usar a Ed. Ricordi. Costuma ter em atenção as indicações dadas por Elio Battaglia? Discorda de algumas delas? Porquê?**

**P.T.** Sim, algumas vezes. Para ver até mesmo como conduzir a letra. Tem indicações bastante pertinentes. Não posso dizer que as conheça profundamente, mas do que li estou absolutamente de acordo.

**10. Considera todas as arietas igualmente importantes para o desenvolvimento técnico de um estudante? Existe alguma arieta que se recuse a trabalhar, seja em que situação for? Qual (ais)?**

**P.T.** Curiosamente logo a primeira – *Manca Sollecita* - acho que por vezes é um estudo um pouco difícil. Embora seja por graus conjuntos (e nos vocalizos começamos muito por essa via), talvez por uma questão de tessitura ou por ser lenta, notava que quando utilizava bastante Vaccaj os alunos tinham uma dificuldade muito particular nessa arieta. Talvez pelo sustento da linha, de facto tornava-se muito difícil para eles. Contudo Acho que esta lição é fundamental para se ter a noção daquilo que é o *legatto* feito a partir das vogais, acho que é muito importante, porque hoje em dia se esquece muito esse aspecto. Recorria também às areitas que trabalham os *trillos* e acho que é importante. Realmente acho que é um método muito bem feito.

Actualmente não utilizo o MV e explico porquê: nas escolas estamos muito pressionados pelo tempo, já lá vai o tempo em que esperávamos o

desenvolvimento natural do aluno, que é algo inevitável, mas estamos pressionados pelo tempo. Temos três anos para preparar os alunos, a nossa avaliação depende também da avaliação do aluno. Por isso nesses três anos temos um programa a cumprir. Muitas vezes através de arias antigas vamos buscar as dificuldades que estão expostas no MV. Claro que é um facto que no MV as coisas estão calculadas para se fazerem por etapas, mas muitas vezes é uma maneira de vencer o tempo, porque assim damos já aos alunos peças para repertório.

**Usa o método seguindo a ordenação das lições proposta por Vaccai, ou opta por seguir outra ordem?**

**P.T.** Quando usava o MV optava por seguir uma outra ordem, tendo em conta as especificidades de cada aluno bem como as suas dificuldades.

**a) Usa sempre a mesma ordem em todos os alunos?**

**P.T.** Não.

**b) Que factores tem em consideração para a escolha de cada arieta para cada aluno?**

**P.T.** A facilidade natural dos alunos, ou a dificuldade de cada um. Cada aluno é um aluno é uma experiencia diferente. Por norma começava pela arieta *Lascia il lido*, depois *Semplicetta Tortorella*, depois *Avezzo a Vivera* e, eventualmente depois viria para a *Manca Sollecita*.

**11. Aplica o método de Vaccaj a qualquer aluno, seja qual for o nível? Porquê?**

**P.T.** Não, aplicava-o ao nível de principiante. Porque depois o canto tem a possibilidade de ter um repertório que permite desde o início até ao fim algo valido. Portanto a partir de certa altura não há necessidade de continuarmos com o Método de Vaccaj.

**12. Vaccaj ao elaborar este método teve como intenção substitui-lo a exercícios de solfejo que lhe pareciam aborrecidos aos seus alunos, tornando o estudo mais**

atraente, bem como facilitar a articulação de sílabas cantadas demonstrando como devem ser unidas.

**a) Do conhecimento que tem acerca deste método, parece-lhe de facto que o método procura resolver os propósitos enunciados? Porquê?**

**P.T.** Sim, absolutamente, são arietas interessantes. Acho até um pouco lamentável que não possam fazer parte do repertório de um aluno de canto. À excepção das primeiras, que têm um propósito muito mais declarado as outras são peças muito bonitas: *Senza l'amabile*, *Benche di senzo privo* etc.. Parece-me também que ao nível da articulação, Vaccaj tem um conhecimento profundo da voz e das suas dificuldades e direcciona-se muito bem á questão do *legatto* e à articulação das palavras com a linha de canto.

**b) No trabalho técnico que faz com os seus alunos, aplica este método exclusivamente em substituição de exercícios sem texto (vocalizos)? Porquê?**

**P.T.** Não, não excluo nunca os vocalizos. O propósito é diferente, poderia até fazer uma peça de Vaccaj em vocalizo, isto é, com uma só vogal, para os alunos terem a noção da fluência e até mesmo para a colocação igual de todas as notas. No entanto eu creio que o vocalizo tem uma função completamente diferente, por exemplo aqui temos uma extensão limitada, pela própria estrutura da peça enquanto que um vocalizo tem de ter uma visão um pouco mais alargada a esse nível.

**13. Considera que a poesia escolhida para cada arieta é útil para trabalhar questões:**

**a) Técnicas? Porquê?**

**P.T.** Sim, por exemplo na arieta *Avvezzo a Vivere* acho muito importante não só por causa das consoantes dupla, mas também por causa dos saltos. Vaccaj escolhe bem as sílabas que vão fazer esses saltos. Depois do aluno vencer essa dificuldades ultrapassa uma série de barreiras. A arieta *Senza l'amabile* obriga também ao *legatto* e à introdução da *appoggiatura*, a *Benche di senzo* é outra maneira de se fazer a *appoggiatura* rápida com sílabas que ajudam muito a

manter a posição vocal. Acho que de facto há um grande cuidado e um grande conhecimento utilizado.

**b) Expressivas? Porquê?**

**P.T.** Algumas permitem, outras vê-se que estão com um propósito apenas didáctico e técnico. Até a tradução é um pouco estranha para nós, o que nas arias antigas isso já não acontece porque há um texto para o qual a música foi feita, e às vezes esse texto não é muito fácil para os alunos.

**14. Considera que neste método a relação entre a música e a poesia é pertinente? Pode dar um exemplo?**

**P.T.** Nem sempre, sobretudo nas primeiras, depois já se encontram outras muito bonitas.

**15. Uma das principais preocupações de Vaccaj na escrita deste método, ao nível técnico, é, por um lado unificação de registos e, por outro lado criar um método acessível a todas as vozes.**

**a) Que tipo de contributo considera que as arietas podem ter para a unificação de registos vocais?**

**P.T.** Não tenho dúvidas que impõem reais dificuldades. O aluno que as conseguir fazer as arietas do método de uma forma correcta, consegue com mais facilidade estudar o outro repertório. Todas as questões relativas à melodia estão sem dúvida no MV.

**b) Concorda que as arietas possam ser estudadas por todos os tipos de vozes? Porquê?**

**P.T.** Sim, sendo um método de estudo acho até pertinente.

**16. Considera este método actual? Porquê?**

**P.T.** É actual, o que é bem feito é sempre actual. Se o utilizamos ou não, cada professor tem os seus próprios métodos. Mas é sem dúvida um método actual, muito bem feito e interessante. Mesmo do ponto de vista musical, apesar das críticas que fiz, acho-o muito interessante. Por exemplo comparativamente com Lutgen, que é técnica por técnica e, que deixa aos alunos um vazio imenso,



introduz o gosto pelo ataque de uma frase, pela construção de uma peça e por uma interpretação.

**ANEXO D: Entrevista à responsável pelo trabalho técnico, gravações e design da plataforma online da Sibelius Academy: Outi Parkkila**

**1) How did you get the idea for this Project?**

**Outi Parkkila (O.P.)** The original creator of our Vaccaj site is Mikko Pasanen. He is an opera singer and teacher who retired some years ago. He's health isn't as good as it used to be, so I'll try to give short answers on his behalf.

The idea for this project came from Pasanen and is based on his work as an opera singing teacher. He had used Metodo Pratico for decades and felt the need to publish his interpretation of it as an independent work. At the same time Sibelius Academy funded the publication of digital learning materials. The website is a result of combining these two aims.

**2) What is the aim of this project?**

**O.P.** The aim for Mr. Pasanen was to publish his knowledge of Vaccaj and his method before retiring.

**3) To what kind of public is this project aimed to?**

**O.P.** The site aimed to students and teachers of classical singing and also for the pianists who are working with singers.

**4) Besides the thesis from Gunnar Forshufvud that is referred to in your site, did you have any other sources for the creation of this Project?**

**O.P.** Unfortunately I do not know about other sources that Mr. Pasanen used besides Forshufvud.

## ANEXO E: Tradução e localização dos poemas

Seguidamente será identificada a fonte de cada poema no respectivo libreto que Metastasio escreve, escolhido por Vaccaj para as suas arietas. Esta informação poderá ser encontrada no trabalho de G. Forshufvud *Con lieve fiato* (Forshufvud, 1994, pp. 59-154) e no site [http://www2.siba.fi/vaccaj/index\\_en.html](http://www2.siba.fi/vaccaj/index_en.html).

As traduções são da autoria de Cristina Guimarães e procuram respeitar a tradução literal do seu texto original em italiano. É comum por vezes encontrar-se em diversas edições, nomeadamente naquelas mencionadas, uma tradução poética, que embora procurando manter o sentido original, nem sempre é fiel à palavra original. Na minha opinião tornar-se-á mais útil a professores e estudantes, embora com um sentido poético menos claro, ter consciência exacta do significado de cada palavra cantada, ajudando deste modo ao carácter expressivo de cada arieta.

### LEZIONE I

#### a. La Scala: Manca Sollecita

Do libreto *Demetrio* (Acto 2, cena 13), o texto é a parte A da aria cantada pela personagem Cleonice, rainha da Síria. A ópera foi estreada com música de António Caldara em Viena a 4 de Novembro de 1731 a pedido da Imperatriz Elisabeth, para celebrar o dia do nome do imperador – Charles VI.

*Manca Sollecita,  
Più dell'usato,  
ancorchè s'agiti,  
con lieve fiato,  
face che palpita  
presso al morir.*

Morre depressa  
mais do que o habitual,  
ainda que agitada,  
pelo sopro ligeiro,  
face que palpita  
próxima da morte.

b. Intervalli di terza: *Semplicetta tortorella*

Também do libreto da ópera *Demetrio* (Acto 3, cena 11), o texto pertence à aria cantada pela personagem Barnese, amigo e confidente da rainha Cleonice. Esta é a parte A da sua quinta aria, que é a última da ópera.

<i>Semplicetta tortorella, che non vede il suo periglio, per fuggir dal crudo artiglio vola in grembo al cacciator,</i>	Inocente rola, não vê o perigo que corre, para fugir às garras cruéis voa para o colo do caçador.
---	--

## LEZIONE II

a. Intervalli di quarta: *Lascia il lido, e il mare infido*

Do libreto *Siface*, o primeiro libreto de ópera escrito por Metastasio. O texto é a parte A da aria cantada pela personagem Erminio, chefe comandante de Siface.

<i>Lascia il lido, e il mare infido a solcar torna il nocchiero, e pur sa che menzognero altre volte l'ingannò.</i>	Deixa a praia, e o mar traiçoeiro sulcando-o torna o barqueiro, mesmo sabendo que mentiroso outras vezes o enganou.
---	--

b. Intervalli di quinta: *Avvezzo a vivere*

Também do libreto *Demetrio* (Acto 3, cena 9), aria cantada pela personagem Capitão Mitrane que canta a aria em frente aos guardas reais. Este texto pertence à parte B da sua terceira aria.

<i>Avvezzo a vivere senza conforto in mezzo al porto pavento il mar</i>	Habitado a viver sem conforto no meio do porto temo o mar.
---	---

### LEZIONE III

#### Intervalli di sesta: *Bella prova è d'alma forte*

Do libretto *Ezio* (Acto 3, Cena 1), o texto é a parte B da aria cantada pela personagem Ezio, comandante das armas do império romano do Ocidente, Valentinian III. Este libretto foi musicado pela primeira vez por Nicola Porpora em 1728.

<i>Bella prova è d'alma forte</i>	Bela prova é de alma forte
<i>l'esser placida e serena</i>	o ser plácida e serena
<i>nel soffrir l'ingiusta pena</i>	sofrendo uma injusta pena
<i>d'una colpa che non há</i>	por uma culpa que não tem.

### LEZIONE IV

#### a. Intervalli di settima: *Fra l'ombre un lampo solo*

Do libretto *Achille in Sciro*, o texto é atribuído à personagem Odysseus, que está com Achilles na ilha de Skyros no Mar Aegean. Este texto foi musicado por Caldara a primeira vez em 1736 e pertence à parte A da primeira de três arias da personagem Odysseus.

<i>Fra l'ombre un lampo solo</i>	Entre as sombras um só raio
<i>basta al nocchier sagace</i>	basta ao barqueiro sagaz
<i>che già ritrova il polo,</i>	que logo encontra o pólo,
<i>che riconosce il mar.</i>	que reconhece o mar.

#### b. Intervalli de ottava: *Quell'onda che ruina*

O texto pertence à festa teatral com o título *Alcide al bivio* (acto 5), o texto é atribuído à personagem Aretea, uma donzela representando castidade, parte A da sua segunda e última aria. O libretto foi musicado a primeira vez em 1760 por Johan Adolf Hasse.

<i>Quell'onda che ruina</i>	Aquela onda que se eleva
-----------------------------	--------------------------

*balza, si frange e mormora  
ma límpida si fa.*

salta, quebra-se e murmura  
mas torna-se límpida depois.

## LEZIONE V

### I Semitoni: *Delira dubbiosa*

O texto pertence à diversão *Il sogno di Scipione* que foi musicado a primeira vez por Luca Antonio Predieri em 1743, é a parte B da aria cantada pela personagem Scipio.

*Delira dubbiosa,  
incerta vaneggia  
ogni alma che ondeggia  
fra i moti del cor*

Delira duvidosa,  
insegura sonha  
cada alma que vagueia  
entre os movimentos do coração.

## LEZIONE VI

### Modo Sincopato: *Nel contrasto amor s'accende*

O texto pertence à composição dramática *Amor prigioniero*, musicado a primeira vez por Georg Reutter em 1741. Dueto atribuído às personagens dos deuses antigos Cupido e Diana.

*Nel contrasto amor s'accende  
con chi cede o chi s'arrende  
mai sì bárbaro non è*

Na diferença nasce o amor  
entre quem cede e quem se rende  
mas tão bárbaro assim não é

## LEZIONE VII

### Introduzione alle volate: *Come il candore*

A versão original deste texto pertence à opera *Alessandro nell'Indie*. O libreto foi musicado a primeira vez por Vinci em 1729.

*Come il candore  
d'intatta neve  
è d'un bel core  
la fedeltà.*

Como a candura  
da intocada neve  
é de um bom coração  
a fidelidade.

*Un'orma sola*

Uma só pegada

*che in se riceve  
tutta ne invola  
la sua beltà*

que em si acolhe  
faz desaparecer  
toda a sua beleza.

## LEZIONE VIII

### a. Le appoggiatura sopra e sotto: Senza l'amabile

Da diversão *L'asilo d'amore*, cujo papel é atribuído à deusa Venus. Este texto pertence à sua terceira e última aria e foi musicado a primeira vez em 1732 por Caldara.

*Senza l'amabile  
Dio di Citera  
i dì non tornano  
di primavera  
non spira un zeffiro,  
non spunta un fior.*

Sem o amável  
Deus de Citera  
os dias de primavera  
não voltam,  
não sopra uma brisa  
não desponta uma flor.

*L'erbe sul margine  
del fonte amico,  
le piante vedove  
sul colle aprico  
per lui rivestono  
l'antico onor.*

As ervas na margem  
de uma fonte amiga,  
as plantas despidas  
sobre a colina ensolarada  
para ele revestem  
a antiga honra.

### b. L'acciaccatura: Benché di senso privo

Da diversão *L'isola disabitata* (acto 5), o texto é atribuído à personagem Enrico na sua única aria e foi musicado por Josef Bonno. A sua estreia foi a 31 de Maio de 1753 em Aranjuez.

*Benché di senso privo  
fin l'arboscello è grato  
a quell'amico rivo  
da cui riceve umor:*

Mesmo sem sentido  
até o arbusto é grato  
ao amigo ribeiro  
de quem recebe a humidade:

*per lui di fronde ornato  
bella mercè gli rende  
dal sol quando difende  
il suo benefattor.*

a ele, de ramos ornado  
bela mercê lhe oferece  
quando do sol protege  
o seu benfeitor.

## LEZIONE IX

### a. Introduzione al mordente: *La gioia verace*

O texto pertence à segunda parte do oratório *Giuseppe riconosciuto*. É a parte B da aria cantada pela personagem esposa de Joseph Asenata, tendo sido musicado por Giuseppe Porsile a primeira vez em 1733.

*La gioia verace  
per farsi palese  
d'un labbro loquace  
bisogno non ha.*

A verdadeira alegria  
para se tornar óbvia  
de uma boca loquaz  
não tem necessidade.

### b. Lo stesso in diversi modi: *L'augelletto in lacci stretto*

Do libreto da ópera *Didone abbandonata* (acto 5), o texto é a parte A da aria atribuída à personagem Araspe. Foram musicados a primeira vez em 1724 por Domenico Natale Sarro (Sarri).

*L'augelletto in lacci stretto  
perché mai cantar s'ascolta?  
Perche spera un'altra volta  
di tornare in libertà.*

O passarinho em laços apertado  
porque nunca se ouve cantar?  
Porque espera de novo  
voltar à liberdade.

## LEZIONE X

### a. Introduzione al gruppetto: *Quando accende un nobile petto*

Do libreto de *Il trionfo di Clelia* (acto 2, cena 3), o texto faz parte do dueto cantado pelas personagens Clelia e Orazio, tendo sido musicado por Hasse a primeira vez em 1762.

*Quando accende un nobile petto  
è innocente e puro affetto  
debolezza amor non è*

Quando inflama um nobre coração,  
é inocente e puro afecto,  
frágil o amor não é.



b. Il gruppetto: Più non si trovano

Do libreto *L'olimpiade* (acto 1, cena 7), o texto é a parte A da aria atribuída à personagem Argene, musicado a primeira vez em 1733 por Caldara.

*Più non si trovano  
tra mille amanti  
sol due bell'anime  
che sian costanti  
e tutti parlano  
di fedeltà!*

Já não se encontram  
entre mil amantes  
duas almas apenas  
que sejam fieis,  
e todos falam  
de fidelidade!

LEZIONE XI

Introduzione al trillo: Se povero il ruscello

Do libreto de Ezio (acto 1, cena 8), o texto é a parte A da aria atribuída à personagem Massimo, foi musicado a primeira vez em 1728 por Porpora.

*Se povero il ruscello  
mormora lento e basso  
un ramoscello, un sasso  
quasi arrestar lo fa.*

Se o pobre ribeiro  
murmura lento e baixo  
um pequeno ramo, uma pedra  
quase o fazem parar.

LEZIONE XII

Le volate: Siam navi all'onde argenti

Do libreto *L'olimpiade* (acto 2, cena 5), o texto é a parte A da aria atribuída à personagem Amonta, a governanta, foi musicado a primeira vez por Caldara em 1733.

*Siam navi all'onde argenti  
lasciate in abbandono,  
impetuosi ventii  
i nostri affetti sono,  
ogni diletto è scoglio,  
tutta la vita è un mar.*

Somos naves nas ondas geladas  
deixadas ao abandono,  
impetuosos ventos  
os nossos afectos são,  
cada prazer é um rochedo  
toda a vida é um mar.

## LEZIONE XIII

### a. Modo per portare la voce: *Vorrei spiegar l'affanno*

Do libreto da versão revista de *Semiramide* (acto 1, cena a), o texto é atribuído à personagem príncipe indiano Scitalce, que está apaixonado pela rainha Semiramis. Os textos foram provavelmente estreados a 6 de Fevereiro de 1729 em Roma numa composição de Vinci, muito embora se considere a possibilidade de Porpora ter já musicado o mesmo texto algum tempo antes em Veneza.

*Vorrei spiegar l'affanno  
nasconder lo vorrei,  
e mentre i dubbi miei  
così crescendo vanno,  
tutto spiegar non oso,  
tutto non so tacer.  
Sollecito, dubbioso,  
penso, rammento e vedo,  
e agli occhi miei non credo,  
non credo al mio pensier.*

Queria explicar a angústia  
escondê-la queria,  
e enquanto as minhas dúvidas  
assim crescendo vão,  
tudo explicar não ousou,  
tudo não sei calar.  
Preocupado, duvidoso,  
penso, relembro e vejo  
e nos meus olhos não creio,  
não creio no meu pensamento.

### b. Alto modo: *O placido il mare*

Do libreto de Siroe (acto 1, cena 8), o texto é a parte A da aria atribuída à personagem Leodice, tendo sido musicado por Vinci a primeira vez em 1725/26.

*O placido il mare  
lusinghi la sponda,  
o porti con l'onda  
terrore e spavento:  
é colpa del vento,  
sua colpa non è.*

Ó plácido o mar  
acaricias a margem,  
ou com a onda trazas  
terror e medo:  
é culpa do vento,  
sua culpa não é.

## Lesione XIV

### Il recitativo: *La Patria è un tutto*

Do libreto *Attila Regolo* (acto 2, cena 1), o texto é atribuído à personagem Regolo, terá sido musicado a primeira vez por Hasse em 1750.

*La Patria è un tutto  
di cui siam parti,  
al cittadino è fallo  
considerar se stesso  
separato da lei.  
L'utile o il danno  
ch'ei conoscer dee solo  
è ciò che giova  
o nuoce alla sua patria  
a cui di tutto è debitor.  
Quando i sudori e il sangue  
sparge per lei  
nulla del proprio ei donna,  
rende sol ciò che n'ebbe.  
Essa il produsse,  
l'educò, lo nudrì.  
Con le sue leggi  
dagl'insulti domestici il difende  
dagli esterni com l'armi.  
Ella gli presta nome,  
grado ed onor,  
ne premia il merto,  
ne vendica le offese,  
e madre amante,  
a fabbricar s'affanna  
la sua felicità,  
per quanto lice  
al destin dei mortali  
Esser felice.*

A Pátria é um todo  
de que fazemos parte,  
do cidadão é um erro  
considerar-se a si próprio  
separado dessa.  
O benefício ou a perda  
que só ele deve conhecer  
é tudo o que serve  
ou prejudica a sua pátria  
de quem é totalmente devedor.  
Quando o suor e o sangue  
por ela derrama  
nada de seu ele doa,  
apenas restitui o que recebeu.  
Ela o produziu,  
o educou e nutriu.  
Com as suas leis,  
de insultos domésticos o defende,  
dos externos com armas.  
Ela dá-lhe o nome,  
grau e honra,  
premeia o seu mérito  
vinga as ofensas feitas  
e (qual) mãe amante,  
cuida de criar  
a sua felicidade  
tanto quanto é possível  
ao destino dos mortais  
ser feliz.

## LEZIONE XV

### Riepilogo: *Alla stagion de' fiori*

Da cantata *L'armonica*, que foi escrita para o casamento da Arquiduquesa Maria Amalia de Austria e da coroação do Príncipe Ferdinand de Parma em 1769, com música de Hasse.

*Alla stagion de' fiori  
e de' novelli amori,  
è grato il molle fiato  
d'un zeffiro legger.  
O gema fra le fronde,  
o lento increspi l'onde.  
Zeffiro in ogni lato  
compagno è del piacer.*

Na estação das flores  
e dos novos amores,  
é grato o suave sopro  
de uma brisa ligeira.  
Gemendo entre os ramos,  
ou suave, encrespando as ondas.  
A brisa em todo o lado  
companheira é do prazer.

## ANEXO F: PROGRAMAS E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DE CANTO E TÉCNICA VOCAL

### I. Último Programa oficial para Curso de Canto (1933)

#### PROGRAMA DO CURSO DE CANTO

##### NÍVEIS GERAL E COMPLEMENTAR

##### PROGRAMA DOS 1º, 2º e 3º ANOS

- a) 9 trechos de Música Portuguesa erudita e tradicional harmonizada.
- b) 8 trechos dos séculos XVI, XVII e/ou XVIII.
- c) Uma Oratória e uma Cantata completas.
- d) 15 trechos dos séculos XIX e XX, dos autores estrangeiros mais representativos, incluindo Lied, Harmonizações e Espirituais.
- e) Parte completa de uma personagem de Ópera (portuguesa ou estrangeira) e duas árias ou cenas de uma ou duas óperas (estrangeiras ou portuguesas).

A partir do 2º ano Complementar, o aluno trabalhará o seu repertório com um repetidor, uma hora por semana.

Nestes três anos, deverá ser dada particular atenção à posição do corpo, com vista ao bom funcionamento muscular. Exercícios de respiração, emissão vocal e diction.

##### PROVAS DO 3º ANO COMPLEMENTAR

- a) 1 trecho português; escolhido pelo júri, entre 4 apresentados pelo candidato.
- b) 1 trecho dos séculos XVI, XVII ou XVIII, tirado à sorte, entre 4 apresentados pelo candidato.
- c) 1 Ária de Oratória ou de Cantata, à escolha do candidato.
- d) 1 Lied, tirado à sorte entre 3 dos autores mais representativos do século XIX.
- e) Uma Ária de Ópera portuguesa ou estrangeira, à escolha do júri entre duas apresentadas pelo candidato.

V.S.F.Favor  
=====

2.

Todos os alunos do 1º.ano Superior são obrigados a frequentar a Classe de Ópera, incluindo aqueles que quiserem especializar-se apenas em Concerto.

Nos 2º e 3º anos, os alunos poderão optar pela especialização no repertório de Concerto ou de Ópera ou praticar simultaneamente as duas modalidades.

PROGRAMA DO 1º ANO  
=====

- a) 5 trechos de Música Portuguesa.
- b) 1 Oratória e 1 Cantata.
- c) 2 trechos de maior dificuldade, dos séculos XVI, XVII e/ou XVIII.
- d) 5 trechos dos séculos XIX e XX, incluindo Lieder.
- e) Parte completa de uma personagem de ópera portuguesa ou estrangeira.

Nota: O programa dos restantes anos do curso Superior e respectivo exame serão enviados brevemente.

## II. Programa da disciplina de Técnica do CMACG de Aveiro



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
E CIÊNCIA



### **CURSO DE CANTO**

#### **DISCIPLINA DE TÉCNICA VOCAL**

#### **Provas internas:**

Programa	1º trimestre	2º trimestre	3º trimestre
<b>1º ano</b>	- 2 exercícios do método de Vaccaj;	- 1 trecho de Música Antiga; - 1 peça em Língua Portuguesa	- 2 trechos de Música Antiga; - 1 canção ( <i>Lied, Mélodie, ...</i> )
<b>2º ano</b>	- 1 trecho de Música Antiga; - 1 peça em Língua Portuguesa	- 1 trecho de Música Antiga; - 1 peça em Língua Portuguesa; - 1 canção ( <i>Lied, Mélodie, ...</i> )	- 1 trecho de Música Antiga; - 1 ária de Ópera ou de Oratória
<b>3º ano</b>	- 2 trechos de Música Antiga; - 1 canção ( <i>Lied, Mélodie, ...</i> ) - 1 peça em Língua Portuguesa - 1 ária de Oratória	- 3 trechos de Música Antiga; - 1 canção ( <i>Lied, Mélodie, ...</i> ); - 2 peças em Língua Portuguesa; - 1 ária de Ópera	- 1 trecho de Música Antiga; - 1 canção ( <i>Lied, Mélodie, ...</i> ); - 1 peça em Língua Portuguesa; - 1 ária de Ópera; - 1 ária de Oratória.
<b>3º ano*</b>	- Projeto artístico * (2) 10 minutos)	- Projeto artístico (10 minutos)	- Projeto artístico (15 minutos)

\* opcional

# DISCIPLINA DE EDUCAÇÃO VOCAL

## Programa:

### 1º ano

2 Exercícios de Vaccaj

2 Trechos de Música Antiga

1 Peça em Língua Portuguesa

Recitação de um texto, ou parte deste à escolha do aluno

### 2º ano

2 Exercícios do Concone (ou outro)

2 Trechos de Música Antiga \* (ou Árias de Ópera ou de Oratória)

2 Peças em Língua Portuguesas \*

Recitação de um texto, ou parte deste à escolha do aluno \*

### 3ª Ano

2 Exercícios do Concone (ou outro)

3 Trechos de Música Antiga (ou Árias de Ópera ou de Oratória)

2 Peças em Língua Portuguesas

1 Canção (*Lied, Melodie....*)

\* todos diferentes dos do 1º ano

## Prova Interna:

### 1º Ano

1 Exercício de Vaccaj tirado à sorte

1 Trecho de Música Antiga (ou Árias de Ópera ou de Oratória) à escolha do júri

1 Peça em Língua Portuguesa

Recitação de um texto, ou parte deste à escolha do aluno

### 2º Ano

1 Exercício de Concone (ou outro) tirado à sorte

1 Trecho de Música Antiga (ou Árias de Ópera ou de Oratória) à escolha do júri

1 Peça em Língua Portuguesa tirada à sorte

Recitação de um texto, ou parte deste à escolha do aluno



## **Exame final**

- 1 Exercício de Concone (ou outro) tirado à sorte
- 1 Trecho de Música Antiga (ou Árias de Ópera ou de Oratória) à escolha do júri
- 1 Peça em Língua Portuguesa tirada à sorte
- 1 Canção à escolha do aluno

### III. Programa da disciplina de Canto do CCGB – Braga



- c) Uma Oratória e uma Cantata completas.
- d) 15 Trechos dos séculos XIX e XX, dos autores estrangeiros mais representativos, incluindo Lieder, Harmonizações e Espirituais.
- e) Parte completa de uma personagem de ópera (portuguesa ou estrangeira) e duas árias ou cenas de uma ou duas óperas (estrangeiras ou portuguesas).

A partir do 2º Ano Complementar, o aluno trabalhará o seu repertório com um repetidor, uma hora por semana. Nestes três anos, deverá ser dada particular atenção à posição do corpo, com vista ao bom funcionamento muscular. Exercícios de respiração, emissão vocal e dicção.

#### **RECITAL do 3º ANO**

- a) 1 Trecho Português, escolhido pelo júri, entre 4 apresentados pelo candidato.
- b) 1 Trecho dos séculos XVI, XVII ou XVIII, tirado à sorte, entre 4 apresentados pelo candidato.
- c) 1 Ária de Oratória ou de Cantata, à escolha do candidato.
- d) 1 Lied ou melodia francesa, tirado à sorte entre 3 dos autores mais representativos do século XIX e XX.
- e) 1 Ária de Ópera portuguesa ou estrangeira, à escolha do júri, entre 2 apresentadas pelo candidato.

Obs. - Os programas a apresentar, pelos alunos externos, a exame do 8º Ano Complementar, terão de ser submetidos à apreciação do Conselho Pedagógico, até ao fim do mês de fevereiro do ano letivo em questão.

### **III. LIMITES DE IDADES**

Vozes femininas - mínimo 16, máximo 25.

Vozes Masculinas - mínimo 18, máximo 27.

Obs. - Estes limites de idade aplicam-se em relação à data do início dos estudos, salvo exceções justificadas por meio de prova especial perante júri, do qual poderá fazer parte o médico escolar.

IV. Programa de Provas de 1º ano de Técnica vocal do Instituto Gregoriano de Lisboa

## **INSTITUTO GREGORIANO DE LISBOA**

### **Prova de Passagem – Técnica Vocal 2012/2013**

#### **Técnica Vocal - 1º Ano**

- 1 Exercício de Vaccai ou equivalente
- 1 Peça de Canto Gregoriano
- 1 Peça Portuguesa
- 1 Ária Antiga
- 1 Canção
- 1 Peça de escolha livre

Os alunos deverão obrigatoriamente cantar em, pelo menos, quatro línguas diferentes, uma das quais deverá ser o alemão.

A prova deverá ser efectuada de memória, à excepção das árias de Cantata ou Oratória e da peça de Canto Gregoriano. A peça de Canto Gregoriano será uma Antífona da Liturgia da Missa com o respectivo Versículo.

A prova não deverá durar menos de 10 minutos nem exceder os 30.

A nota da prova terá um peso de 50% na nota final.

# PROVAS DE AVALIAÇÃO PRÁTICA VOCAL

- 1 Peça de Canto Gregoriano
- 1 Peça Portuguesa
- 1 Peça de escolha livre em língua estrangeira

A prova deverá ser efectuada de memória, à excepção da peça de Canto Gregoriano.

## **2º Ano**

- 1 Exercício de Vaccai ou equivalente
- 1 Peça de Canto Gregoriano
- 1 Peça Portuguesa
- 1 Ária Antiga
- 1 Canção

Os alunos deverão obrigatoriamente cantar em, pelo menos, três línguas diferentes.  
A prova deverá ser efectuada de memória, à excepção das árias de Cantata ou Oratória e da peça de Canto Gregoriano. Não deverá durar menos de 10 minutos nem exceder os 25.

## **3º Ano**

- 1 Exercício de Vaccai ou equivalente
- 1 Peça de Canto Gregoriano
- 1 Peça Portuguesa
- 1 Ária Antiga
- 1 Canção
- 1 Peça de escolha livre

Os alunos deverão obrigatoriamente cantar em, pelo menos, quatro línguas diferentes, uma das quais deverá ser o alemão.  
A prova deverá ser efectuada de memória, à excepção das árias de Cantata ou Oratória e da peça de Canto Gregoriano. Não deverá durar menos de 10 minutos nem exceder os 30.

## V. Critérios de Avaliação do 1º ano da disciplina de canto do CMC



CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA

### **Critérios de Avaliação**

#### **Disciplina de CANTO – 1.º Ano**

<b>Domínios</b>	<b>Competências e Capacidades</b>	<b>Instrumentos e Metodologias de Avaliação</b>	<b>Peso</b>
<b>Domínio Cognitivo – Saberes e Competências</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Desenvolvimento da Técnica Respiratória</li> <li>Desenvolvimento da postura</li> <li>Estudo de Reportório</li> <li>Capacidade de pesquisa e de tradução de Reportório</li> <li>Articulação e Dicção das diversas Línguas do Reportório</li> <li>Interpretação do texto a ser cantado (fraseado, legato, etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Exercícios Práticos (Relaxamento/Respiração)</li> <li>Leitura e interpretação de Estudos (Vaccaj, Lutgen, Conconne e outros)</li> <li>Leitura e interpretação de Árias Antigas</li> <li>Leitura e Interpretação de Canções</li> <li>Participação em actividades (Audições) dentro e fora da Escola</li> </ul>	5%
			10%
			15%
			15%
			15%
			<b>Total: 60%</b>
<b>Domínio das Atitudes e Valores</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Integração no trabalho</li> <li>Capacidade de relacionamento interpessoal</li> <li>Receptividade às propostas de trabalho</li> <li>Empenhamento e Responsabilidade</li> <li>Comportamento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Cumprimento de tarefas e prazos</li> <li>Integração no grupo e relação com os outros (Colegas, Docentes e Funcionários)</li> <li>Participação apropriada em contexto de sala de aula</li> </ul>	10%
			5%
			5%
			<b>Total: 20%</b>
<b>Postura Escolar e Profissional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pontualidade e Assiduidade</li> <li>Apresentação do material necessário para a aula</li> <li>Preservação do espaço e material da sala de aula</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Observação directa pelo professor</li> <li>Autoavaliação do aluno (espírito crítico)</li> </ul>	15%
			5%
			<b>Total: 20%</b>

Eu, \_\_\_\_\_ Encarregado de Educação  
do(a) Aluno(a) \_\_\_\_\_, do \_\_\_\_ ano do Curso de  
Canto do Conservatório de Música de Coimbra.

Assinatura

\_\_\_\_\_

RIA

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.  
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

SBIDM

Universidade de Aveiro